

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



**LA REPRESENTACIÓN DE LA(S)MASCULINIDAD(ES) EN
EL VIDEOARTE ESPAÑOL (2000-2010)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Antonio A. Caballero Gálvez

Bajo la dirección del doctor

Francisco Zurian Hernández

Madrid, 2013

© Antonio A. Caballero Gálvez, 2012

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



**LA REPRESENTACIÓN DE LA(S)
MASCULINIDAD(ES) EN EL VIDEOARTE ESPAÑOL
(2000-2010)**

Antonio A. Caballero Gálvez

TESIS DOCTORAL:

**LA REPRESENTACIÓN DE LA(S)
MASCULINIDAD(ES) EN EL VIDEOARTE
ESPAÑOL (2000-2010)**

**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y
PUBLICIDAD II**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**Programa de Doctorado Interuniversitario en Teoría, Análisis y
Documentación Cinematográfica**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Antonio A. Caballero Gálvez

DIRECTOR: Dr. Francisco Zurian Hernández

Madrid 2012

Its nakedness has to be covered. It must be dressed up in clothes because it is going outside, into the world of the other people; and these others must be able to identify it. Its behaviour must be acceptable to them.

(Christopher Isherwood, *A single man*)

- ¿Qué es ser hombre, para vos?

- Es muchas cosas, pero para mí...bueno, lo más lindo del hombre es eso, ser lindo, fuerte, pero sin hacer alharaca de fuerza, y que va avanzando seguro. Que camine seguro, como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adonde va, sin miedo de nada.

(Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*)

ABSTRACT:

In this dissertation, we have sought to develop an analysis of the representation of masculinities through fifty works of made in Spain video art during the first decade of the 21st Century. In order to do this, we have selected those works of video art whose main subject is the questioning of hegemonic masculinity or the disclosure of subversive masculinities through the representation of the body. We have chosen pieces widely and currently accessible, which have been previously shown in the Spanish art scene. The heterogenic selection aims at representing the wide range of masculinities and works of video art. The applied methodology has been the critical analysis of audiovisual texts and the hermeneutic of images. We have sought to build up a multidisciplinary theoretical approach, following the recent principles developed by Visual Studies, Audiovisual Communication Studies and Film Theory, and based on the epistemology contrived by Queer Theory and Men's Studies. Through the images shown in these works, we will be able to discover what are the mechanisms used in the construction of the male identity, in addition to the elements and attributes characteristic of the hegemonic masculinity model, a model which conditions the rest of the masculinities that exist within the social spectrum. We will be able to visualize the extensive range of masculinities constituting the current masculine identity through the different formats, styles and narratives that shape the contemporary Spanish video art. Such identity does not only include a single gender and a single sexuality, this new masculinity is made from different bodies with different status, races, genders and sexualities. Our dissertation shows the possibilities of video art as a critical tool against the patriarchal system and as a display for all these non-heteronormal masculinities.

KEY WORDS: video art, masculinities, queer, identity, performativity, hybridization, patriarchy

ÍNDICE

Agradecimientos	15
INTRODUCCIÓN	19
CAPÍTULO 1. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	25
1.1. OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN	25
1.2. METODOLOGÍA: MÉTODOS VISUALES DE ANÁLISIS	30
1.2.1. Apertura metodológica	30
1.2.2. La hermenéutica de las imágenes	32
1.2.3. Análisis de textos audiovisuales	34
1.2.4. Método de análisis	35
1.3. MARCO TEÓRICO: MULTIDISCIPLINARIEDAD Y CULTURA AUDIOVISUAL	36
1.3.1. Estética y representación del audiovisual	38
1.3.2. Teoría <i>Queer</i> + <i>Men's Studies</i> : El estudio de las masculinidades	41
1.4. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	49
1.5. JUSTIFICACIÓN Y RELEVANCIA	51

CAPÍTULO 2. ESTADO DE SITUACIÓN: ENTRE LA ACADEMIA Y EL ARTE	55
2.1. EL COMPROMISO POLÍTICO Y SOCIAL DEL VIDEOARTE	55
2.1.1. La llegada del siglo XXI. Una nueva concepción del medio	58
2.1.2. El videoarte y su estudio en el Estado Español	61
2.2. LOS ESTUDIOS DE GÉNERO EN EL ÁMBITO ESPAÑOL: SOBRE MASCULINIDADES Y TEORÍA <i>QUEER</i>	65
2.2.1. El influjo del Feminismo y la Teoría <i>Queer</i> en el arte contemporáneo español	69
CAPÍTULO 3. DECONSTRUYENDO MASCULINIDADES. “VIDEOARTE <i>QUEER</i>” CONTRA LA HEGEMONÍA Y PODER PATRIARCAL	81
3.1. CRITERIOS PARA ANALIZAR EL VIDEOARTE ESPAÑOL	81
3.2. ANÁLISIS VISUAL DEL ESTUDIO DE CASO	84
- Mister Hyde I (Darkroom) (Carlos Aires, 2004)	85
- Coreografía para cinco travestis (Manu Arregui, 2003)	90
- Bonjour Baudrillard (Manu Arregui, 2003)	94
- Malas Formas. Una historia que se cuenta con historias de otros (Txomin Badiola, 2002)	98
- SOS. E3 - Servidumbre de la vida y el carácter de las sombras (Txomin Badiola, 2001)	104
- El camino de Moisés (Cecilia Barriga, 2003)	107

- 11 de media (Miguel Benlloch, 2008)	112
- 51 Géneros (Miguel Benlloch, 2008)	116
- Instrucciones de uso (Cabello/Carceller, 2004)	120
- Casting: James Dean (<i>Rebelde sin causa</i>) (Cabello/Carceller, 2004)	125
- Ejercicios de poder. Casos: Liam Neeson (<i>La lista de Schindler</i>), Fred MacMurray, Jack Lemmon (<i>El Apartamento</i>) (Cabello / Carceller, 2005) ...	129
- <i>After Apocalypse Now</i> : Martin Sheen (<i>The Soldier</i>) (Cabello/Carceller, 2007)	133
- A/O (Caso Céspedes) (Cabello/Carceller, 2009)	137
- Trust in me (Bubi Canal, 2010)	142
- El cerdo perfecto (María Cañas, 2005)	145
- Padre Hembra (Javier Codesal / Álex Francés, 2001)	150
- Arcángel (Javier Codesal, 2002)	154
- Supercampeón (Carles Congost, 2000)	157
- Un Mystique determinado (Carles Congost, 2003)	161
- Manchas resacas (David Domingo, 2010)	166
- Días tronados (David Domingo, 2010)	170
- Kill'em All (Jon Mikel Euba, 2002)	174
- Negros (S, M, M) (Jon Mikel Euba, 2000)	178
- Ensayo nº1: Sobre la creación (Félix Fernández, 2004)	181
- Reversible (Félix Fernández, 2004)	186
- Hooley (Félix Fernández, 2010)	190
- Retrato invertido (Álex Francés, 2007)	194
- Goierri Konpeti (Iñaki Garmendia / Asier Mendizábal, 2002)	197
- Kolpez Kolpe (Iñaki Garmendia, 2003)	200
- Transformers (Genderhacker, 2010)	203
- To rape Tim (Girls who like porno, 2008)	207
- Mirar, mirar, mirar (Roberto González Fernández, 2006)	213
- STP - La Joie de Vivre (Joan Morey, 2000)	218
- STP presents SuperFerne (Joan Morey, 2000)	223
- To Die For... (Power, Corruption & Lies) (Joan Morey, 2003)	226

- Mear en espacios públicos o privados (Itziar Okariz, 2002)	230
- P.N.B. (Producto Nacional Bruto) (O.R.G.I.A., 2005)	234
- Desaparezco (Felipe Ortega Regalado, 2003)	238
- Un universo a medida (Métrica Mundis) (Javier Pérez, 2002)	241
- Home (Sergio Prego, 2001)	244
- Recoil (Sergio Prego, 2001)	248
- Soy un hombre (Estíbaliz Sádaba, 2006)	251
- 18591372-N (Pepo Salazar, 2003)	256
- Arquitectura para el caballo (Fernando Sánchez Castillo, 2002)	260
- Te quiero, no por lo que eres, sino por lo que soy cuando estoy contigo (Félix Fernández / Andrés Senra, 2004)	264
- Videomacho (Félix Fernández / Andrés Senra, 2008)	269
- Hechos reales (Andrés Senra, 2007)	273
- Bombón. La causa de mi deseo (Eduardo Sourrouille, 2003)	277
- La tentación vive arriba (Eduardo Sourrouille, 2004)	280
- Escenario doble (Virginia Villaplana, 2004)	284

3.3. VIDEOARTE: LA DIGITALIZACIÓN COMO PRINCIPIO

DE LA TECNOLOGÍA AUDIOVISUAL DEL SIGLO XXI	289
---	------------

3.4. LA EXPLOSIÓN DE LOS CUERPOS. MASCULINDADES

INDOMABLES	294
-------------------------	------------

CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES: MASCULINIDAD(ES) Y

VIDEOARTE(S): A LA LUZ DE LOS RESULTADOS	299
---	------------

EPÍLOGO. NUEVOS INTERROGANTES ANTE LO PERFORMATIVO

Y EL AUDIOVISUAL	305
-------------------------------	------------

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	309
CATÁLOGOS	342
REFERENCIAS VIDEOARTISTAS	348
ANEXOS	361
ANEXO I: Historia del Videoarte Español	362
ANEXO II: Obras que cuestionan la identidad a través del videoarte español (2000-2010): Una aproximación.....	372
ANEXO III: Museos y Centros de Arte del siglo XXI en el Estado Español	380
ANEXO IV: Localización de las obras analizadas	384

AGRADECIMIENTOS

Según apuntan la psicóloga Melissa Hines y el psicobiólogo Qazi Arman¹, si eres el menor de varios hermanos tienes muchas posibilidades de ser homosexual. Quizás yo sea un ejemplo de ello. Pasé toda mi infancia junto a mis hermanas en Burlada (Navarra), siendo discriminado por el resto de compañeros/as del colegio católico Amor de Dios por gordo, andaluz e hijo de un policía nacional. Quizás ya alguien me había llamado “maricón”, pero no tuve conciencia de ello hasta llegar a Málaga en plena adolescencia y ser discriminado por mi acento “fino” y educación religiosa. No fue hasta mi llegada a la universidad cuando reconocí (y acepté) mi sexualidad, aunque durante muchos años tuve la duda de si lo era de nacimiento o lo era por todas las veces que me lo habían llamado. Hoy en día, sé que es consecuencia en parte de un proceso de construcción identitaria constante, además de aceptar la idea de la interpretación y elaboración del cuerpo, así como de los avances en neurociencia y genética dentro de este ámbito, soy consciente de mi pertenencia a un mundo que no he creado pero que a su vez, me constituye. Por ello, quiero agradecer desde aquí a todos aquellos y aquellas que me insultaron y me discriminaron, por impulsarme a realizar trabajos como el actual, ya que tal y como apunta José Miguel G. Cortés (2002, 12), el tiempo de los “héroes” se ha acabado. Tanto el machismo como la homofobia actual son una consecuencia del miedo: el miedo a las mujeres y a los homosexuales que cada día les roba un mayor espacio de poder y hegemonía

En primer lugar, quiero mostrar mi más sincero agradecimiento al director de esta Tesis Doctoral, Francisco A. Zurian Hernández, por aceptar dirigir mis pasos en este arduo trabajo, por contar con mi colaboración para el “Seminario Interuniversitario Permanente de Investigación Género, Estética y Cultura Audiovisual (GECA)”, así como por su incondicional apoyo y confianza. Quiero dar las gracias a su vez, al Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 2 (CAVP2) de la Facultad de CC. Información de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) donde se inserta nuestra Tesis Doctoral, y

¹ Entrevista a Melissa Hines y a Qazi Arman en el programa de RTVE “Redes” (4 de octubre de 2004). Disponible en: <http://www.rtve.es/tve/b/redes2007/semanal/pr329/frcontenido.htm> (Consultado el 2 de mayo de 2012).

en especial a Ubaldo Cuesta por acogerme en la primera promoción del Programa de Doctorado Interuniversitario Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica.

Durante este periodo, han sido varias las universidades que me han ayudado y han dado soporte a nuestra investigación, gracias al convenio de GECA con otros grupos de investigación como el Grupo de Investigación en Comunicación ASTERISC de la Facultad de CC. de la Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili por acogerme durante mi estancia de investigación, con especial agradecimiento a Iolanda Tortajada y Josetxo Cerdán. A Gabriele Knauer, Dieter Ingenschay y Dietmar Buchmann por darme soporte y permitirme realizar una estancia de investigación en el Institut für Romanistik de la Humboldt-Universität zu Berlin. Quería hacer una mención especial al Departamento de Lenguas & Literaturas Hispánicas (Stony Brook State University of New York), en especial a Kathleen M. Vernon, así como Dean Allbritton, por sus aportaciones, referencias y constante apoyo.

No podría olvidarme de la Universidad de Málaga, en cuya Facultad de CC. de la Comunicación obtuve el título de licenciado y donde posteriormente pude disfrutar de una estancia de investigación, gracias a la supervisión de Ana Jorge Alonso. También quiero agradecer al Departamento de Comunicación de la Facultad de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, en especial a algunos de los profesores que me ayudaron a encontrar mis líneas de investigación como Jordi Balló, Domènec Font (in memoriam), así como Mercè Ibarz. También quería dar las gracias a María Pilar Fernández, responsable de negociado de gestión administrativa del CAPV2 (UCM), por su ayuda en la tramitación de la presente Tesis Doctoral, su paciencia y saber hacer ejemplar.

También queríamos dejar reflejado en estas líneas de agradecimiento el apoyo de otras instituciones como la Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía por su ayuda concedida para la realización del Máster en Gestión Cultural de la Universidad Carlos III de Madrid y el Círculo de Bellas Artes, a través del cual pude profundizar en el estudio de los mecanismos de creación, producción y comercialización del arte contemporáneo. Gracias al Departamento de Audiovisuales del Centre de Cultura

Contemporània de Barcelona (CCCB), en especial a todo el equipo del programa *Xcèntric*, donde realicé mis primeras prácticas profesionales. Especial mención a Marina Díaz, técnico de Cine y Audiovisuales del Instituto Cervantes por su entrega y colaboración. A los responsables y bibliotecarios tanto del Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) como al Centro de Documentación, Biblioteca y Archivo y al Departamento de Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) por su disposición durante mis residencias de investigación en ambos centros. A Eva Kiselova por abrirme las puertas de la biblioteca del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC). Quiero del mismo modo agradecer en estas líneas, el apoyo desinteresado y recomendaciones del comisario y crítico de arte Aimar Arriola, especialmente durante el proceso de selección del estudio de caso.

No podrían faltar en estas líneas aquellas personas que han marcado profundamente mi vida personal y también académica. En especial a mis padres, Antonio y Felisa, así como a mis hermanas, Helena y Lydia, por su firme presencia, su amor y cariño constante. Mi más sincero agradecimiento a Aurelio del Portillo, por su sostén y apoyo incondicional. Gran parte de la esencia de esta tesis se debe a Manuel Canelas, con quien siempre estaré en deuda por muchos motivos, entre los que se encuentra el haber sabido compartir su conocimiento y haberme impregnado de activismo y entrega a la lucha social. A mis compañeros de GECA, Beatriz Herrero y David Asenjo por demostrarme que el doctorado no es un camino en solitario sino que la colaboración es imprescindible para cualquier proyecto de investigación. A Carlos Primo, María Porras, Nicolás Martín y Claudio Jiménez, personas que han sabido darme luz en los momentos duros de este proceso. Y por último, pero no menos importante, sino al contrario, gracias a Martin Graf por compartir su vida conmigo, y por demostrarme que existen otros modelos de familia y que "otras masculinidades" no sólo son posibles, sino también reales, aquí y ahora.

Málaga, 18 de septiembre de 2012

INTRODUCCIÓN

Todas las prácticas artísticas tienen una dimensión política (en tanto en cuanto) son un terreno importante donde se construye una cierta definición de la realidad y donde se establecen formas específicas de subjetividad. (Chantal Mouffe, 2011)²

El origen de este proyecto de investigación surge de nuestro interés por la representación de la identidad de género en el audiovisual contemporáneo, y de cómo estas representaciones influyen en el imaginario colectivo y en la generación y/o consolidación de modelos identitarios estereotipados. Desde esta perspectiva, podemos reconocer fácilmente su representación en todos los usos contemporáneos de la imagen audiovisual, especialmente a través del cine y la publicidad. Sin embargo, en los márgenes de esta “hiper audiovisualización” se situaría el videoarte, donde además de localizar estas mismas representaciones nos encontramos ante otros modelos identitarios y discursos de género que nos llevan a plantear la presente Tesis Doctoral.

La cuestión vertebradora de esta Tesis Doctoral es analizar la representación de las masculinidades en el videoarte español contemporáneo, desde la perspectiva de los Estudios sobre Masculinidades y la Teoría *Queer*. Consideramos que dentro de una investigación sobre el género, un aspecto que atraviesa la identidad de cualquier individuo, así como sobre su representación audiovisual, dentro de una sociedad dominada por el poder de la imagen, es imprescindible tener en cuenta el contexto en el que se engloba nuestro objeto de estudio, así como el contexto donde se desarrolla la presente investigación.

El inicio de esta Tesis Doctoral coincidió con el comienzo de una de las “crisis” más demoledoras que se recuerdan dentro de la historia reciente del mundo capitalista occidental. En aquel tiempo, estos primeros síntomas se pusieron en relación por parte de

² EXPÓSTO, Marcelo (1999): “Pluralismo artístico y democracia radical. Una conversación con Chantal Mouffe” en *Acción Paralela*, nº 4. Disponible en <http://www.accpar.org/numero4/mouffe.htm> (Consultado el 3 de septiembre de 2011).

algunos medios con una supuesta crisis cultural y de valores. Aún no contamos con la distancia suficiente para poder apreciar el valor de construir este estudio dentro de un contexto como el actual. De lo que sí somos testigos es de cómo dentro del terreno económico, el Estado Español ha pasado de estar dentro de las llamadas “Economías Avanzadas” a estar dentro del conocido grupo de los P.I.G.S.³ (Portugal, Irlanda, Grecia, España). Las consecuencias de la importante crisis económica que sacudió Europa y América a principios del siglo XX ya las conocemos, sin embargo, las consecuencias de esta primera crisis del siglo XXI comienzan a manifestarse actualmente, aunque aún no han finalizado. Con lo que respecta a la economía, estos cambios son bastante tangibles y su influencia en los sistemas de mercantilización del arte y el audiovisual contemporáneo, entre otros sectores, ha sido fulminante. Ningún estamento social ni espectro cultural ha sido inmune a ella. Si a ello le sumamos la rápida expansión del espíritu activista y libertario de las “primaveras árabes” entre las juventudes y gran parte de la población de las sociedades occidentales, consideramos que esta crisis no va a tener tan sólo consecuencias económicas sino también sociales y por supuesto, culturales.

En el caso del Estado Español, el movimiento social del 15-M no surge con la idea de derrocar el sistema político vigente sino con la idea de mejorarlo y ampliarlo. Tras sus primeras acciones surgen las conocidas asambleas o comisiones, es decir, colectivos dentro del mismo movimiento que se reúnen por temáticas o intereses comunes, con la intención de tratar cada una de las reivindicaciones de forma autónoma, en un intento por evitar que las numerosas reivindicaciones se diluyan en una manifestación común. En este punto, nos percatamos de que dos de estas primeras formaciones y que actualmente tienen un mayor número de seguidores son la comisión de *Feminismos*⁴ y la comisión *Transmaricabollo*.⁵ En un momento de revolución y cambio social, el género se presenta como una de las

³ P.I.G.S.: Acrónimo peyorativo para referirse a las economías de Portugal, Irlanda, Grecia y España. Aunque algunos analistas usan las siglas P.I.I.G.S., para incluir también a Italia. En “Europe’s PIGS: Country by country”, disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8510603.stm> (Consultado el 23 de diciembre de 2010).

⁴ Más información en http://madrid.tomalaplaza.net/category/comisiones/g_feminismos (Consultado el 30 de febrero de 2012).

⁵ Más información en http://madrid.tomalaplaza.net/category/grupos-de-trabajo/g_transmaricabollo (Consultado el 30 de febrero de 2012).

primeras cuestiones a modificar y reivindicar. Ambas formaciones siguen vigentes, al igual que la comisión de *Archivo del 15M*.⁶ En esta comisión se guardan todos los documentos, publicaciones y materiales que se emplearon durante las diversas manifestaciones del movimiento durante la ocupación de la Plaza del Sol (Madrid) en los meses de marzo a junio de 2011. De todo este material, los documentos digitales son los más numerosos, especialmente los videográficos. Con ello, no queremos constatar la presencia del videoarte en este contexto, ya que como definiremos más adelante, una pieza videoartística se rige bajo unos criterios concretos, al menos actualmente, pero sí que nos damos cuenta de la relevancia del acceso a los medios digitales en el mundo contemporáneo. Su abaratamiento, inmediatez y libertad de distribución le convierten en uno de los medios más importantes en la visibilidad de conflictos, movimientos subversivos y nuevas identidades.

El arte siempre ha estado en relación con movimientos sociales, culturales y corrientes de pensamiento; desde las vanguardias del siglo XX hasta incluso el arte renacentista de los siglos XV y XVI. Consideramos que en la actualidad, existe un especial interés del arte por representar los mecanismos de construcción de la identidad. Una identidad atravesada crucialmente por la ideología, la nacionalidad, la etnia o raza, la clase social y el género. Con respecto a este último, el Feminismo y los Estudios de Género han marcado profundamente el arte de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI.

A través de diferentes herramientas y mecanismos de actuación, el arte ha sido un espejo de todas estas manifestaciones y cambios socio-culturales. Desde los movimientos activistas de liberación sexual de finales del franquismo hasta la actualidad son muchos los colectivos sociales que han luchado con fuerza por la libertad sexual y el reconocimiento de identidades subversivas. Del mismo modo, son muchos los artistas que han centrado sus obras en la deconstrucción de los mecanismos de fijación de la identidad de género a través de su representación audiovisual así como en dar visibilidad a todas aquellas sexualidades alternativas a la heteronormatividad. Consideramos que este grupo de artistas entraría

⁶ SENANTE, Alberto (2012): “Archivo 15M. La memoria de un sueño” en *Periodismo Humano* (28 de marzo de 2012). Disponible en <http://periodismohumano.com/sociedad/memoria/archivo-15m-la-memoria-de-un-sueno.html> (Consultado el 30 de marzo de 2012).

dentro de la definición que Doris Salcedo⁷ hace de la figura del artista: “El artista no es una persona creativa. Conecta pensamientos, historias, materiales.” La artista colombiana define al “artista” como un intermediador que desde una posición humilde debe oír con cuidado lo que está pasando en el momento histórico que le ha tocado vivir. Gran parte de los artistas del siglo XXI están comprometidos social y políticamente, con un arte activista, tal y como apuntaba Lucy R. Lippard (2001) que parte de la subversión y la movilización, más allá de las fronteras dictadas por la cultura oficial y el circuito artístico convencional.

Muchos artistas activistas de nuestro país, que comenzaban a trabajar sobre la cuestión del “cuerpo” como herramienta de construcción del género tuvieron que ir al exilio durante la dictadura franquista, como fue el caso de Eugenia Balcells, Esther Ferrer o Juan Hidalgo. Sin embargo cuarenta años más tarde, surgen con fuerza una generación de artistas que centran sus denuncias en estas mismas cuestiones pero desde una visión más conceptual, dada la gran acogida en el mundo del arte de los Estudios de Género contemporáneos, fundamentados principalmente en la Teoría *Queer* o la reveladora e influyente concepción de la “performatividad” de Judith Butler, como es el caso de la mayor parte de los videoartistas, cuyas obras analizaremos posteriormente.

En poco más de treinta años, muchas de las identidades y sexualidades censuradas, e incluso criminalizadas, por el régimen franquista han pasado a estar “normalizadas”, aunque quizá también se podría decir, tal y como explicaremos en nuestra investigación, que han pasado a formar parte de una “falsa normalización”. Si bien, actualmente se ha llegado a reconocer el derecho al matrimonio y la adopción a parejas homosexuales en el Estado Español⁸, muchos artistas han continuado reivindicando el reconocimiento de identidades minoritarias y denunciando los comportamientos homófobos, misóginos y machistas por parte de la sociedad patriarcal vigente. Hoy en día, nuestro sistema de identificación ciudadana continúa basada en el binomio hombre / mujer, y ciertas

⁷ LOZANO, Pilar. “El Premio Velázquez rellena su grieta” en *El País* (6 de mayo de 2010). Disponible en http://elpais.com/diario/2010/05/06/cultura/1273096801_850215.html (Consultado el 7 de mayo de 2010).

⁸ El Partido Popular, que preside actualmente el Gobierno Español, mantiene un recurso de inconstitucionalidad contra la Ley de Matrimonio Homosexual, aún pendiente de resolución por parte del Tribunal Constitucional.

identidades cada día más presentes en nuestra sociedad no se han despatologizado como sería el caso de la transexualidad.

Nos encontramos en un momento de crisis, pero también en una época de denuncia. Del mismo modo que una gran parte de la sociedad se ha levantado contra aquellos sistemas políticos y económicos opresores, reivindicando un nuevo sistema de participación ciudadana que garantice el bienestar social, también han surgido nuevas identidades que claman contra un sistema patriarcal caduco y la opresión de la normatividad heterosexual, interpelando a la supresión de las ancestrales barreras de sexo hombre / mujer y de género masculino / femenino.

La masculinidad es un tema de reflexión urgente y necesario. Es una de las preocupaciones centrales de la sociedad contemporánea, de la reflexión sociocultural y artística. Además, hoy más que nunca, el videoarte se ha convertido en un espacio de contestación y resistencia visual. En un momento, en el que en el Estado Español los Estudios sobre Masculinidades tienen una mayor difusión y el videoarte se ha consolidado como una de las disciplinas artísticas de mayor presencia, consideramos que es el momento de analizar las conexiones entre ambos campos y estudiar las causas por las que el videoarte es uno de los formatos más utilizados para la representación de aquellas masculinidades invisibilizadas así como uno de los medios con mayor disposición para la denuncia de la masculinidad hegemónica dominante que aún permanece anclada en nuestra sociedad.

CAPÍTULO 1. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1. 1. OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN

El objeto de investigación central de esta Tesis es la representación crítica de las masculinidades, como construcciones performativas de la identidad de género, a través del videoarte realizado en el Estado Español en la primera década del siglo XXI. Una de las primeras cuestiones que se nos plantean sería: ¿cómo interpretar la representación de las masculinidades en el videoarte en un momento de profunda renovación y convulsión teórica?

Todo objeto de investigación requiere de una metodología y un marco teórico definido que permitan su puesta en marcha y tratamiento. ¿Qué ocurre cuando ese objeto de investigación está en desarrollo y su definición en construcción? ¿Y si la interdisciplinariedad utilizada en el método y la teoría utilizada impide un marco rígido de investigación?

El concepto de “videoarte” o lo que se entendió como tal, desde sus orígenes, a mediados de los años sesenta, ha ido cambiando de nomenclatura en su evolución y desarrollo, al menos en el contexto que nos ocupa: el Estado Español. Durante su historia se ha denominado “video de creación”, en un intento de encajonamiento de la creación a través del video como soporte electromagnético, o posteriormente “imagen en movimiento”, como signo de apertura e inclusión de otros soportes visuales, géneros videográficos o formatos como el cine experimental. Actualmente, tras su consolidación en centros de arte, museos, colecciones y galerías, y tras la fructífera producción videoartística durante esta primera década del siglo XXI, se ha vuelto a retomar el concepto “videoarte”, aunque sin un claro consenso por parte de los críticos y teóricos del video nacional.

La estética videoartística requiere en primer lugar, un importante cuidado formal de la imagen, actualmente fácil de conseguir dada la calidad digital, y posteriormente, un alto grado de espectacularidad en la presentación en los espacios expositivos. Nuestro análisis

tratará de no encasillar las obras en categorías formales o tecnológicas, ya que consideramos la variedad y la hibridación como características fundacionales e intrínsecas al videoarte. Su categorización limitaría y reduciría la libertad formal y temática del videoarte contemporáneo.

La definición del videoarte sigue en construcción, tal y como fue en sus inicios. Por una parte, hay una línea crítica de opinión que considera el soporte o medio tecnológico como característica fundamental en su acotación, como es el caso de las comisarias Blanca de la Torre e Inma Prieto (2011, 11), quienes toman el soporte de grabación como premisa a cumplir por las obras seleccionadas para la exposición, admitiendo su reduccionismo. Sin embargo, Amber Gibson (2010, 20) defiende la libertad e indefinición del término, con la siguiente observación: “Hoy en día se habla de filmar cuando se graba en vídeo digital, y por el contrario, se describen obras como videos cuando son en esencia fílmicas en su escala e intención [...] la realidad de nuestro presente es que tales distinciones se han vuelto irrelevantes.” Actualmente, la definición de “videoarte” no se rige por la materialidad o los medios tecnológicos de producción sino por su estética formal y el contexto donde son presentados. Por lo tanto, nos encontramos con producciones cinematográficas que son piezas de videoarte y otras que son lo que tradicionalmente conocemos como cine; así como producciones videográficas que son videoarte y otras que son televisión o forman parte de un archivo videográfico público o personal, institución u organismo. Además, consideramos que uno de los criterios más relevantes en la valoración de las piezas como “videoarte” sería la intencionalidad del artista durante su realización.

Que a partir de las reivindicaciones feministas y los movimiento de liberación homosexual, así como de la aparición de la Teoría *Queer* se produjera una eclosión de identidades sexuales y de género, no significa que anteriormente no hayan existido identidades alternativas sino que siguiendo la noción de “presentismo perverso”⁹, propuesta por Halberstam, es en la actualidad, cuando se les nombra, se les reconoce y podemos

⁹ Judith Halberstam (2008, 65) define el “presentismo perverso” como “un tipo de análisis histórico en el cual ideas y nociones de la época actual son introducidas anacrónicamente en la descripción y el análisis de una época pasada. Un ejemplo típico de presentismo es la afirmación ‘Alejandro Magno era gay’, como si en su época la noción de ‘gay’ y la identidad y los varones asociados a esta categoría actual hubieran existido.”

estudiarlas como tales. Llegados este punto, otra pregunta que se nos plantea sería, ¿cómo estudiar la multiplicidad de masculinidades existentes, bajo las premisas descategorizadoras de la Teoría *Queer*, en un medio como el videoarte, caracterizado por su naturaleza híbrida?

De esta forma, y siguiendo el paradigma de la Teoría *Queer*, aunque consideremos y estudiemos como parte del estudio de la masculinidad las numerosas categorías creadas por los Estudios Feministas o los Estudios LGBT con respecto a la masculinidad, no sería válida para nuestro análisis la categorización de cada uno de los cuerpos representados en las piezas de videoarte a analizar, ya que ello nos conduciría a la consideración de cada uno de los individuos representados en estas obras, como un ejemplar de su propia categoría masculina individual, personal y única.

Dentro de estas representaciones, además de los trabajos performativos y fotográficos, el videoarte se erige como uno de los formatos artísticos más utilizados para el cuestionamiento de la identidad. Para Jacqueline Rose, la crítica de la ideología de dominación se sitúa predominantemente en el campo visual, en lo que ella ha denominado una “metaforización psíquica del espacio cultural y social contemporáneo.” (Expósito & Villota, 1993, 64). La mirada no es un mecanismo neutral sino que, al igual que los géneros, se articula a través de los discursos culturales dominantes.

Al igual que el cine y la fotografía, con la llegada de la era digital, el video ha modificado sus parámetros de definición y apenas quedan límites que puedan acotar y definir el medio. Tal y como indica Ana Sedeño (2011, 41): “La disolución de fronteras entre los medios hace que el término videoarte se acerque a una especie de cajón de sastre que se refiere a algo más amplio y que incluye la creación para Internet, el arte electrónico, el diseño digital o la animación, sin olvidar la creación colaborativa o en red en formato videográfico.” La búsqueda de la especificidad formal y técnica del videoarte, como elemento diferenciador del resto de medios y formatos, es una variable caduca, por ello, para nuestro análisis tomaremos las directrices de Amber Gibson (2010, 21):

Cualquier etiqueta es problemática, y las fronteras entre categorizaciones son cada vez más permeables, artificiales y menos precisas. Aunque hay quienes, insisten en una definición del arte videográfico acorde con el medio, [...] usaré el termino videoarte de forma libre para referirme a cualquier obra con base en un contexto artístico (museo, galería, etc.) que consista en imágenes con un elemento temporal exhibidas en un espacio, independientemente de su soporte.

La definición de videoarte establecida por Amber Gibson será vinculante para toda nuestra investigación y nos someteremos a ella, pero ¿hasta cuándo será válida esta definición? Si hasta ahora lo que conocemos como videoarte ha estado definido por diferentes características y ha recibido diferentes nombres, ¿qué ocurrirá en un futuro próximo cuando las formas de registro, distribución, mercantilización y exhibición cambien?

Para poder constituir un “video español” tendremos que tener en cuenta, en primer lugar, el contexto donde se sitúan las obras y ponerla en correlación con el entorno cultural, social, político, así como con las tendencias artísticas y los intereses del público al que se dirige; aspectos que suelen configurarse alrededor de los modos y/o modelos que la sociedad elige para representarse. Parafraseando a Blanca de la Torre e Inma Prieto (2011, 9), “un territorio geográfico concreto ya suscita cierta sospecha”, puesto que resulta problemático marcar los rasgos característicos y definitorios de un “videoarte español”. De hecho, nos preguntamos, ¿qué es el vídeo español? Además, ¿tendría sentido hablar de una videografía que posee unas características idénticas o similares a las de otras nacionalidades?

Como señalan Paul Willeman y Valentina Vitali¹⁰ en *Theorising National Cinema* (2008, 36): “lo nacional sería en primer lugar una cuestión de dirección, en lugar de una cuestión referente a la ciudadanía de los realizadores o, incluso, con el país de origen de la producción financiera.” Por lo tanto, la cuestión de un video “nacional” se define

¹⁰ VITALI, Valentina & WILLEMEN, Paul (2008, 36): “The issue of national cinema is then primarily a question of address, rather than a matter of the film-makers' citizenship or even of the production finance's country of origin.” (Traducción propia).

principalmente por la dirección, vocación o intención –artística y política- del realizador, más que por motivos de origen nacional o fuentes financieras. Esta cuestión nos conduce a la resolución, al menos temporal, del problema migratorio: ¿dónde se sitúan todos aquellos artistas españoles no residentes en España y aquellos artistas extranjeros, pero residentes, que producen obra en nuestro país? Incluso, en el caso de nuestra selección no nos guiaremos por la premisa del origen de la ciudadanía o la fuente nacional de producción de la obra, tal y como se ha realizado en la mayoría de las exposiciones o publicaciones sobre el llamado “videoarte español”, en las cuáles artistas residentes en nuestro país, sin ciudadanía española, han sido excluidos de participar en dichas exposiciones, colecciones o catálogos, a excepción del programa audiovisual itinerante *D-Generación. Nuevas experiencias subterráneas de la no ficción española* (Festival Internacional de Cine de Las Palmas & Instituto Cervantes, 2009) o la distribuidora *Hamaca. Media & Art Distribution from Spain*, a través de cuyo catálogo de obras se demuestra que el criterio “from Spain” - desde España- no responde a un documento de identidad nacional sino a una “actitud” o una “dirección”, tal y como apuntaban Willemen y Vitali.

Somos conscientes de que la reciente producción de las obras a investigar, entre el 2000 y 2010, nos impide tomar la distancia necesaria en cuanto al valor e influencia de la obra en el campo artístico donde se desarrolla nuestro estudio. Ésta también sería una de las razones por las que nos hemos decantado por el análisis de obras y piezas concretas, a través de las cuales poder analizar el contexto y medios de producción donde se realizaron, y no por un estudio de figuras artísticas que están actualmente en plena actividad artística. Entendemos la obra en línea con la aclamada “muerte del autor” descrita por Roland Barthes (2009, 28), ya que una pieza estaría constituida por “escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación, pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector; el lector es el espacio mismo en que se inscriben.” Por lo tanto, la obra se convierte en un tejido fraguado a partir de la creación del autor y la interpretación activa y crítica del espectador, quien realiza conexiones de sentido sin tener en cuenta obligatoriamente la primera intención de significado, procedente del autor.

1. 2. MÉTODOLOGÍA: MÉTODOS VISUALES DE ANÁLISIS

Existen múltiples formas de adquirir conocimiento, tanto las herramientas metodológicas como los recursos teóricos son imprescindibles para ello. Su éxito dependerá de la elección que se haga de ellos, dado el movimiento de apertura disciplinaria puesto en marcha en los últimos años en el cada vez más amplio y complejo campo de análisis de la cultura audiovisual.

Para Della Porta y Keating (2008, 25-26), “las perspectivas más positivistas en las Ciencias Sociales tienden a utilizar métodos más rígidos, mientras enfoques más interpretativos suelen utilizar métodos más flexibles permitiendo cierta ambigüedad y contingencia y reconociendo la interacción entre el investigador y el objeto de estudio.” Desde esta perspectiva, queremos mostrar la pluri y transdisciplinariedad que supone el análisis de una obra audiovisual, tal y como ya se ha revelado en otros análisis: desde los análisis de corte feminista de Teresa de Lauretis en *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine* (1992); a la visión psicoanalítica de Slavoj Žižek en *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio* (2006); e incluso desde una perspectiva socio-económica como la de Frederic Jameson en *La Estética Geopolítica: Cine y espacio en el sistema mundial* (1996).

1.2.1. Apertura metodológica

En la actualidad, la mayoría de los sujetos vivimos expuestos al bombardeo de miles de imágenes, que percibimos y consumimos de diferentes y nuevas maneras. A partir de la concepción foucaultiana de la mirada como instrumento de medición del poder, la imagen audiovisual es la verdadera portadora de la función epistemológica. “La percepción está más indisolublemente ligada a la epistemología de lo que nunca podría estarlo en las formas tradicionales o en los ejercicios tradicionales de los sentidos puros, sin mezclar -ya sea el lenguaje o la visión y el color, o los óleos-.” (Jameson, 1997, 6). La fotografía, el cine, la televisión y en definitiva todos los medios audiovisuales se infiltran en la obra de arte

audiovisual, produciendo híbridos de todo tipo, que devendrán en lo que Jameson denomina: “versión tecnológica del postmodernismo.”¹¹

Consideramos que es necesario dejar de pensar en los “actos de habla” para comenzar a definir los “actos de ver”, ya que conformarnos con los métodos existentes o la adaptación de los métodos de análisis convencionales –textual, semiótico, lingüístico o de discurso, entre otros- significaría ir en contra de la responsabilidad “epistémico-crítica”, ya que las representaciones audiovisuales contemporáneas, así como los nuevos medios de producción, distribución y exhibición, requieren de un cambio metodológico a la hora de afrontar su investigación y análisis. E incluso, una responsabilidad “política”, si admitimos la indiscutible influencia de nuestra cultura audiovisual en los regímenes políticos y estamentos sociales de la sociedad contemporánea así como en la construcción del imaginario social y cultural. Dentro del campo audiovisual, son muchas y diversas las metodologías propuestas para el análisis audiovisual, no textual, de la imagen. Nos encontramos en un momento de búsqueda de un método de análisis propio que nos permita conocer dicho campo desde cualquiera de las perspectivas que nos ofrece. Mientras las teorías o ciencias reconocidas académicamente como la Antropología Visual o Teoría Fílmica se apoyan en teorías tradicionales basadas en la objetividad y la imparcialidad, así como en las influencias culturales e históricas en la recepción de las imágenes; los Estudios Visuales relativizan sus análisis mediante la posición subjetiva del receptor de las imágenes y se centran en la función social y política del objeto de estudio: “Mucho depende de si el concepto de imagen es considerado un ‘lugar de sustento’, una construcción cultural que está llena de significado adscrito a las circunstancias en las que se produce y recibe, o si es venerado como potencialmente cargado con presencia icónica.” (Moxey, 2009, 20).

El principal objeto de análisis de los Estudios Visuales se localiza en el mensaje intrínseco de las imágenes más que en el propio medio, centrando el análisis en las funciones culturales y los mecanismos políticos de las imágenes, en su presentación pública, tal y como se recoge en una de las primeras compilaciones sobre Estudios

¹¹ Según Frederic Jameson (1997, 6), la versión tecnológica del postmodernismo sería “una variante tardía de las ideas burguesas o victorianas del progreso, una visión post-meluhiana de las artes y de las ciencias transformada por la mutación de las comunicaciones y por el ciberespacio.”

Visuales, *Una Introducción a la Cultura Visual* (Mirzoeff, 2003), Sin embargo, en nuestro caso, consideramos que además del mensaje que portan y exponen las propias piezas de videoarte, habría que prestar especial atención a los mecanismos de funcionamiento de la percepción de la imagen en el espectador: “el valor de las imágenes consiste en poner de manifiesto que los interrogantes que se formulan en torno a las imágenes no deben ser del tipo de ¿qué significa? o ¿qué hacen?, sino, más bien, de ¿cuál es el secreto de su vitalidad? y ¿qué quieren?” (Mitchell, 2003, 35). E incluso teniendo en cuenta las cuestiones expuestas, debemos procurar conocer ¿cómo? y ¿a través de qué medios? les adjudicamos tales interpretaciones o sentidos a las piezas analizadas.

Las imágenes, al igual que el lenguaje, no son neutrales sino que están atravesadas por los diferentes condicionamientos sociales, y es mediante las imágenes que se ejerce la dominación simbólica, es decir, la definición y la imposición de los estereotipos. De hecho, las imágenes no sólo cuentan con “un valor documental sino también heurístico, de producción de conocimiento, para indagar precisamente esa clase de significados, si se construye un contexto interpretativo adecuado.” (Abril, 2007, 20). Por ello, debemos optar por un método que nos permita analizar el infinito universo de imágenes y signos, y ello no desde la perspectiva de las intenciones expresivas o enunciativas de los videoartistas en sus piezas a analizar, sino y sobre todo desde la perspectiva de cómo el contacto con el campo de los estímulos afecta a los procesos estéticos, identitarios y sociales a tener en cuenta en la recepción y análisis de las obras.

1.2.2. La hermenéutica de las imágenes

Consideramos que no sólo es importante la interpretación del investigador / receptor a la hora de dar el sentido a la obra, sino que además, parafraseando a Donna Haraway (1995b), su identidad importa, ya que cada interpretación es diferente de acuerdo con la posición subjetiva de la persona en cuestión. De hecho, la subjetividad está siempre en evolución y todo conocimiento, aunque esté situado y/o consolidado, nunca está fijado.

La hermenéutica nos permite recuperar el pensamiento de las imágenes y el estudio de la significación icónica en su relación con la subjetividad y con el mundo histórico que le da vida y sentido. Tal y como señala Lizarazo Arias (2004, 23), “los ámbitos hermenéuticos ofrecen un nuevo escenario para pensar el mundo de la imagen, donde no sólo nos interesan las estructuras, sino los movimientos humanos y sociales que dichas formas icónicas cristalizan y ponen en juego.”

Para Paul Ricoeur (2002, 71), la hermenéutica es “la teoría de las operaciones de la comprensión relacionadas con la interpretación de los textos.” Esta definición, se aproxima a la idea de hermenéutica como “filosofía de la comprensión” planteada por Hans-Georg Gadamer. Ambos entienden la hermenéutica desde una dimensión lingüística e histórica de la comprensión humana.

El intérprete ya no es un simple investigador que se añade, sino que él mismo es oyente o lector, encontrándose por lo tanto incluido como un eslabón participativo con sentido. La respuesta con sentido que ofrece una construcción de sentido es reconocida ahora como respuesta a una pregunta, y esta pregunta misma, a su vez, como una respuesta. (Gadamer, 1998, 151)

Desde esta concepción, el análisis nos incita a preguntar y mantener una conversación abierta con las piezas de videoarte seleccionadas. La tarea de la hermenéutica en nuestro caso es doble: por una parte, la dinámica interna que rige la estructuración de la obra, y por otra, “la capacidad de la obra para proyectarse fuera de sí misma y engendrar un mundo que sería verdaderamente la cosa del texto.” (Ricoeur, 2002, 34). Por lo tanto, si trasladamos la dialéctica de la interpretación y de la comprensión del texto a la dialéctica de la imagen, debemos comprender y analizar el documento audiovisual desde dos ámbitos diferentes: el primero es el campo donde se articulan los sistemas semióticos y gramáticas audiovisuales; y el segundo es el campo en el que el texto icónico habla singularmente, en el que hace su propia aportación particular. Aplicando la hermenéutica a los videos seleccionados, el análisis se sustentará en un dialogo constante entre los cuerpos y masculinidades expuestas y las técnicas visuales utilizadas para su representación.

1. 2. 3. Análisis de los textos audiovisuales

El análisis de textos audiovisuales implica el uso de una metodología atravesada transversalmente por una gran variedad de campos de investigación intelectual y disciplinar dentro de un sistema de análisis en constante diálogo con la epistemología de la “textualidad” y el “discurso” inherente a la imagen y a la iconología propia de ella, anunciada en el “giro visual” inaugurado por los Estudios Visuales. Partiendo de la aceptación del poder que tiene la imagen en la constitución de estereotipos, en nuestro caso la construcción de lo masculino, consideramos que el uso de la “Semiótica Visual” propuesta por Gonzalo Abril (2007, 26), nos permite “actuar con cierto grado de rigor y complejidad, comprender la configuración y estructura de los textos visuales y mantener la atención respecto a las relaciones de poder involucradas en ellos.”

Pensamos el videoarte desde una óptica de tres dimensiones: lo audiovisual, la mirada del receptor –espectador- y la propia imagen. Los tres niveles se corresponden con tres elementos de poder: lo audiovisual es lo que determina lo “visible / invisible”; lo que se “anuncia / se silencia” dentro del espacio público; la mirada está dominada por la subjetivación, donde podemos incluir su poder escópico, aludiendo a Laura Mulvey (2001); y por último, la imagen, depositaria de los imaginarios colectivos de cualquier sociedad. Así mismo el videoarte se corresponde con el acto perceptivo y por lo tanto, con el encuentro con el objeto. Este acto, le hace vincularse irremediabilmente con el placer estético, entendiendo la estética como la disciplina que “trata de develar el misterio que las artes procuran guardar por todos los medios posibles. Intenta analizar el acto de visión gozosa que solo puede existir mientras el pensamiento no lo disuelve ni perturba. Convierte en objeto lo que en este acto no lo es ni puede serlo.” (De la Calle, 1981, 11).

Tenemos la capacidad de identificarnos con el ojo de la cámara que ha visto antes que nosotros y nos consideramos el centro de la representación. Esta identificación es el lugar privilegiado, único y central, tal y como comenta Jacques Aumont (1995, 264) “es el lugar de Dios, del sujeto que todo lo percibe, dotado de ubicuidad, y constituye el sujeto-espectador sobre el modelo ideológico y filosófico del idealismo.”

1. 2. 4. Método de análisis

Desde la posición crítica de la apertura metodológica propuesta a partir de los presupuestos de los Estudios Visuales, seguiremos una metodología fundamentada en la Hermenéutica de las Imágenes, la Semiótica Visual y el Análisis Fílmico. El análisis visual de las obras seleccionadas que proponemos se centra en el sentido de su significación cultural, así como las relaciones de poder en las que éstas están presentes. Además tendremos en cuenta el contexto histórico, social y cultural de la producción, distribución y recepción en la visualización del videoarte, siguiendo el siguiente esquema metodológico:

En primer lugar, realizaremos un estudio contextual señalando: (1.) el marco creativo donde se sitúa la obra dentro de la trayectoria desarrollada por el videoartista; (2.) el marco temporal, poniéndola “en relación con la actualidad candente y problemática del mundo al que pertenece” (Brea, 2010, 119); y (3.) el marco espacial –institución, centro de arte, galería, museo- donde la pieza se efectúa y toma forma como discurso, reflexionando sobre los efectos que estos videos producen en los espacios artísticos donde se insertan.

En segundo lugar, proponemos realizar un análisis audiovisual de la obra; a partir de los aspectos formales de la imagen: planificación, localización y descripción de los cuerpos que intervienen; así como del sonido: diegético / no diegético. Realizando también una sinopsis de la historia mostrada, en el caso de las obras narrativas; o una descripción de la acción desarrollada, en el caso de las piezas no narrativas.

Por último, pondremos en relación lo estudiado, descrito y analizado con el marco teórico donde se inserta nuestra investigación, apoyándonos en conceptos teóricos que nos ayuden a cumplir los objetivos marcados. Teniendo en cuenta que en la mayoría de los casos, el videoarte como cualquier otra expresión audiovisual trata de transmitir una experiencia, aunque esta experiencia no tiene por qué ser verdadera:

Mucho más difícil que denunciar-desenmascarar (lo que aparece como) la realidad travestida de ficción es reconocer la realidad “real” el ingrediente de ficción que comporta. (Lo cual, cómo no, nos retrotrae a la antigua idea lacaniana de que, así como los animales pueden engañar mediante la presentación de lo que es falso como si fuera verdadero, sólo el ser humano, entidad habitante del espacio simbólico, puede engañar mediante la presentación de lo verdadero como si fuera falso).” Slavoj Žižek (2004, 142)

1.3. MARCO TEÓRICO: MULTIDISCIPLINARIEDAD Y CULTURA AUDIOVISUAL

Al abordar un objeto de estudio como la representación de la masculinidad en el videoarte no se puede obviar una discusión constante sobre la ciencia y lo científico en las Ciencias Sociales, lo que nos lleva a enfrentarnos a los presupuestos epistemológicos de los que parte el proceso de investigación sobre estas acciones y actores sociales. Su relevancia reside en demarcar la cuestión del cómo conocemos las cosas, a partir de un debate filosófico que pone en juicio cuestiones tan importantes como los límites del conocimiento en un periodo contemporáneo de transición marcado por la inestabilidad y los cambios acelerados en el escenario global.

Entre los principales elementos que cuestionan las visiones ortodoxas del conocimiento están el paso hacia visiones que destacan de forma cada vez más tajante la importancia de las subjetividades individuales y colectivas, el “giro visual” en las Ciencias Sociales y la incorporación de ciertas herramientas del debate postmoderno, postestructuralista y postcolonial que cuestionan el carácter patriarcal, racista y eurocéntrico de la modernidad y sus formas de conocimiento. Esto nos conduce a la necesidad de un nuevo campo de estudio que focalice sus investigaciones en la influencia de lo audiovisual, tanto en los procesos de conocimiento como en los de representación. Unos estudios que se enfrenten a una infinidad de nuevos objetos, ya no sólo centrados en las intenciones teóricas y conceptuales del emisor, en nuestro caso del videoartista, sino también en los procesos de adquisición y formación de identidad por parte del receptor –espectador / investigador-.

La hibridación de formatos y prácticas audiovisuales, tal y como nos muestra el videoarte, constituido por una mezcla casi indistinguible de soportes, géneros y disciplinas nos lleva a enfrentarnos a un objeto “expandido” y atravesado por dimensiones sociales, políticas, antropológicas y culturales, que requiere para su estudio de una importante colaboración interdisciplinar:

Se han mostrado básicas no sólo las conexiones interdisciplinares, sino también las transdisciplinares y las intradisciplinares, justificando el hecho de que estas zonas de jerarquizado y gradual solapamiento o imbricación son ‘especialmente creativas’ y posibilitan un amplio y desconocido rendimiento. (De la Calle, 1985, 43)

No pretendemos descartar ni confrontar diferentes teorías y/o disciplinas, sino que nos movemos por una “interzona”, en palabras de José Luis Brea (2006, 21), donde se puedan producir entrecruces entre disciplinas, intercambios de herramientas y conceptos, de los que surjan un enriquecimiento conjunto y recíproco entre las diferentes disposiciones analíticas y críticas que pondremos en discusión.

Afrontamos la investigación, desde una óptica *queer*¹² asumiendo su carácter: político, flexible y contingente. Al tratar con un concepto como la “identidad” nos acercamos, como comenta Ernesto Laclau a “un objeto que –en teoría lacaniana- es simultáneamente imposible y necesario” (Butler, Laclau & Žižek, 2004, 81). Teniendo en cuenta esta afirmación nos aproximamos a un objeto “imposible” –difícil de definir y encasillar- y a su vez, y más importante, “necesario”.

¹² Cuando hablamos de una óptica o perspectiva *queer*, nos referimos a los presupuestos definidos por la teoría *queer*, entendiéndola no como un corpus o teoría cerrada sino como un conjunto de herramientas críticas para el cuestionamiento de la normalidad heterosexual, la denuncia de las prácticas biopolíticas de la medicina sobre los cuerpos o las mutilaciones que sufren los / las intersexuales, así como la ruptura del rígido binomio de género masculino / femenino que excluye a los transexuales. Lo *queer* supone una apertura de líneas de fuga que quiebran el sistema binario y naturalizado de sexo y género, lo que permite realizar nuevas lecturas de las representaciones audiovisuales, dando visibilidad a cuerpos y prácticas sexuales inclasificables. Más información en el apartado “1.3.2. Teoría *Queer* + Men’s Studies: El estudio de las masculinidades”.

1.3.1. Estudios Visuales: Estética y representación de la imagen audiovisual

La definición de lo que el arte es siempre está marcada por lo que el arte fue, pero sólo se legitima mediante lo que el arte ha llegado a ser y la apertura a lo que el arte quiere (y tal vez puede) llegar a ser [...]. El arte sólo es interpretable al hilo de su ley de movimiento, no mediante invariantes. El arte se define en relación con lo que el arte no es. (Adorno, 2004, 11-12)

Los Estudios Visuales resultan especialmente válidos desde una perspectiva académica para ampliar y expandir el territorio profesional de la Historia del Arte, los Estudios Fílmicos y la Comunicación Audiovisual, no sólo como un proyecto interdisciplinar sino también “post-disciplinar” o “meta-disciplinar”, como apunta Anna M^a Guasch (2004), en el sentido de que están insertos en procesos de convergencia y de solapamiento, lo cual se hace especialmente evidente en el medio digital donde lo audiovisual se superpone con el poder de la representación y de la cultura.

El concepto de videoarte ha sido categorizado según el medio o formato que se utiliza –analógico / digital-, o definido como “arte de la imagen en movimiento”, “arte de la imagen proyectada” o “video y cine arte”. En *Arte Digital y Videoarte. Transgrediendo los límites de la representación* (2006), Donald Kuspit destaca las posibilidades de libertad en el videoarte y la extensión infinita de creatividad que le permite crear “permutaciones” estéticas más complejas. Defiende el acto creativo como uno de los aspectos más importantes de la producción videográfica, ya que en el vídeo este proceso de producción se muestra de forma mucho más explícita que en cualquier otro medio utilizado a lo largo de la historia del arte.

Las variables para la delimitación de este medio tan cuestionado, no se encuentran en el soporte fílmico y/o vídeo, superados en la era digital, sino que dependen del contexto donde se producen y exhiben. Siguiendo este planteamiento, entendemos por videoarte “cualquier obra con base en un contexto artístico –museo o galería- que consista en

imágenes con un elemento temporal exhibidas en un espacio.” (Gibson, 2004, 21). Los criterios que manejamos a la hora de clasificar lo que es o no una pieza de videoarte vendría determinados por el acto de mostrar y la actitud del artista en cuanto a su concepción, distribución y en última instancia, su exhibición y recepción como tal.

Es precisamente el acto de mostrar el que marca la línea divisoria entre lo que es una cosa u otra. Es aquí donde la actitud se torna fundamental, sobre todo en relación a esa idea de imprecisión en los límites. Qué es cine o qué es video poco tiene que ver con el soporte en el que se ha registrado la pieza, sino más bien con la actitud que toma el artista / cineasta / creador en el momento de su concepción, su distribución y su posterior, contextualización en un ámbito u otro. (De la Torre & Prieto, 2011, 25-26)

Ya sea el cuerpo del propio artista como el del espectador, el videoarte va a emplearse para cuestionar la materialidad del sujeto y sus categorías identitarias: “Los dos rasgos del uso cotidiano del término ‘medio’ que resultan inspiradores a la hora de analizar el video son: la recepción y la proyección simultáneas de una imagen, además del uso de la psique humana como conducto.” (Krauss, 2006, 46). Estos aspectos hacen que gran parte de las obras de videoarte utilicen tanto la psique humana como la cuestión física del cuerpo como instrumentos centrales.

Para estudiarlo, necesitamos conocer la cultura audiovisual, y a su vez, los “procesos de representación”, en nuestro caso, la “representación de masculinidades”. Consideramos que los “procesos de representación” tiene un papel central en el videoarte, ya que es a través de ellos donde se produce la reafirmación o la destrucción de los estereotipos de identidad de género contemporáneos. Actualmente estos procesos actúan como productores de realidad: son construcciones artificiales mediante las que conocemos el mundo. Nuestra visión de la realidad únicamente puede conocerse a través de las formas que la articulan, está mediada por la representación y no puede existir fuera de ella.

Todas las representaciones culturales portan mensajes que están completamente cargados ideológicamente. No es que esta carga ideológica sea inherente a la representación, sino que cumple una función ideológica al determinar la producción de

sentido al jerarquizar y privilegiar ciertos elementos ideológicos. De este modo, si rechazamos la idea de la posibilidad de un único sistema de representación válido, y entendemos este sistema como un espacio de inclusión y exclusión, entonces podemos investigar y estudiar las fisuras y los márgenes de resistencia que podrían habilitarse. En estos márgenes se encuentra el objeto de nuestra investigación. Nos centramos en aquellas piezas de videoarte que desafían las convenciones establecidas en la representación normativa y proponen representaciones “alternativas” a la masculinidad hegemónica.

El hecho de que la crítica de la representación atienda necesariamente al tipo de construcción cultural (imágenes, ideologías, símbolos) que el arte ha manejado tradicionalmente, sugiere que el arte y la producción artística podrían ser un lugar eficaz para desarrollar esta intervención crítica [...]. La cuestión no es qué ha de hacer la crítica para servir mejor al arte sino más bien cómo puede el arte convertirse en un ámbito fructífero para la actividad crítica y teórica. (Wallis, 2001, 14)

La representación nunca es casual ni neutral, sino que constantemente trabaja para normalizar y definir a los sujetos, a los que posteriormente les otorgará una identidad y los insertará en una categoría. Como defiende Stuart Hall, en *Visual Culture: the Reader* (1999), la diferencia sexual, racial y de género influye directamente en el campo subjetivo de la visión, ya que de hecho el mirar y el ver están atravesados culturalmente por el campo de la sexualidad, el género y la raza.

El *placer visual* cinematográfico viene dado por una parte, por “el instinto escopofílico (el placer de mirar a otra persona como un objeto erótico), y en contraposición, por la libido del ego (que conforma los procesos de identificación) actuando como formaciones o mecanismos de los que este tipo de cine se ha aprovechado.” (Mulvey, 2001, 376). Siguiendo estas premisas, podemos entender el videoarte como un medio válido para la producción de placer visual. Sin embargo, tal y como indica Mulvey esa primigenia fascinación por el mirar colisiona con el indicio inicial de la autoconciencia lo que provoca una doble sensación de “atracción / repulsión”.

Con el cine narrativo, el espectador experimenta un temporal olvido del ego a la vez que lo refuerza. Algo que no ocurre en el videoarte, ya que la mayor parte de estas obras deconstruyen esos elementos de atracción, anulando cualquier placer visual que la imagen pueda transmitir.

Mulvey defendía que el cine hollywoodiense clásico había codificado el placer dentro de modelos sexistas y patriarcales inmutables, y por ello exige un nuevo lenguaje del deseo que cuestione ese placer del hombre ante la imagen de la mujer como objeto. Tal y como apunta Judith Halberstam (2008, 205), “la mayoría de los comentarios a esta formulación del placer visual explican que las formas de mirar son más heterogéneas de lo que permite el psicoanálisis y no están organizadas tan claramente alrededor de categorías de identidad.” Un análisis audiovisual menos influenciado por el psicoanálisis permitiría cuestionar el género de la mirada –ni masculina, ni femenina-, en palabras de Halberstam, desde una “mirada *queer*”, ya que es importante descubrir relaciones *queer* en el placer del cine que no estén mediatizadas por el taxativo lenguaje impuesto desde la escopofilia, la castración y la “edipalización”.

1.3.2. Teoría *Queer* + Men’s Studies: el estudio de las masculinidades

Hoy en día, la Teoría *Queer* y los Estudios de Género han impregnado algunos de los ámbitos que intervienen en el universo audiovisual, su aplicación tanto práctica como conceptual, han supuesto un revulsivo dentro de las estructuras convencionales del arte contemporáneo audiovisual provocando nuevos planteamientos y ópticas. En estos últimos años, también están tomando relevancia en nuestro país, tanto en el ámbito artístico como en el académico, los *Men’s Studies*¹³, que podríamos entender como los “Estudios de las Masculinidades”:

¹³ Los *Men’s Studies* aparecen en la década de los 80 en Estados Unidos, tal y como se recoge en la American Men’s Studies Association: <http://mensstudies.org> (consultado el 13 de junio de 2012).

Los Estudios sobre Masculinidades pretenden alumbrar el significado de lo que pueden ser los hombres en la sociedad y cultura contemporánea subrayando que el abandono de la ideología patriarcal no implica ningún menoscabo de su hombría, de su propia masculinidad, sino, al contrario, les libera de la dictadura ejercida sobre ellos en forma de presión constante por ejercer un dominio tan artificial que se vuelve contra ellos mismos como individuos. (Zurian, 2012, 38)

Ante el auge de los Estudios sobre Masculinidades, nos preguntamos, tal y como hace Judith Halberstam (2008, 36): “¿por qué “masculinidades?” y ¿por qué ahora?” Según Halberstam, podemos comenzar a hablar de masculinidades, cuando se reconoce que la masculinidad ha sido una construcción de las mujeres y no sólo de las personas nacidas biológicamente hombres. Será a partir de la Teoría *Queer* y la teoría surgida a partir del concepto de “performatividad” aplicado a la identidad, las que permitan la explosión de infinitas identidades sexuales y de género.

El discurso *queer* comienza a estructurarse a partir del gesto de Michel Foucault en *Historia de la Sexualidad I. La voluntad del saber* (1976) donde argumentaba que la sexualidad no es un hecho natural, sino que está construida socialmente. El psicoanálisis ya se había aproximado a esta afirmación, especialmente en la obra que Sigmund Freud dedica a la sexualidad: *Tres ensayos de Teoría sexual y otros artículos sobre el mismo tema* (1905), donde la “normalidad sexual” va a determinarse según sus “desviaciones perversas”, y va a perder su carácter natural, debiendo entonces ser revelados no sólo los procesos psíquicos que conducen a ellas, sino los que terminan en una ordenación sexual “normal”.

La publicación del artículo de Teresa de Lauretis (1991): “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities” en la revista *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, el suplemento neoyorquino *The Village Voice*, la aparición de *El género en disputa. Feminismo y la Subversión de la Identidad* (1990) de Judith Butler, así como *Epistemología del armario* (1990) de Eve Kosofsky Sedgwick supusieron un revulsivo para los debates de la construcción del género y de las identidades sexuales iniciadas por el feminismo y el movimiento de liberación gay y lesbiano.

Mi proyecto de ‘teoría *queer*’ consistió en iniciar un diálogo crítico entre las lesbianas y los hombres gay sobre la sexualidad y sobre nuestras respectivas historias sexuales [...]. En mi opinión, las dos palabras teoría y *queer* aúnan la crítica social y el trabajo conceptual y especulativo que implica la producción de discurso. (De Lauretis, 2011, 300)

La aparición de las políticas *queer* deben su origen a una cadena de debates y enfrentamientos que se dieron por una lado, dentro de la comunidad feminista: sobre el uso o prohibición de la pornografía, la liberación sexual, o la aceptación de las prácticas sadomasoquistas, así como la irritación de feministas negras y chicanas sobre el modelo de mujer que imperaba en la comunidad: mujer blanca y de clase media; y por otro lado, dentro de la comunidad gay, donde aparecen las mismas críticas raciales sobre el estereotipo gay: hombre, blanco y de clase media: “estos reproches, junto con las consecuencias de la aparición del sida, fueron los elementos que desembocaron en un nuevo modelo de la política de la identidad: la política *queer*.” (Córdoba, 2005, 43). Las más importantes aportaciones del aparato conceptual *queer* se refieren a la reordenación de las nociones de sexo, género y sexualidad, rompiendo el binarismo de sexo “hombre / mujer”, de género “masculino / femenino” y sexual “hetero / homo”; Por otra parte, desestabiliza las hasta entonces cómodas categorías de masculinidad y feminidad, entendiendo la identidad como una construcción social que está en continuo proceso de redefinición y transformación. De ahí la adopción de los principios de la “performatividad” butleriana como base de sus prácticas y discursos. El género no es algo neutral, sino que actúa como un ideal coercitivo que tiene la misión de proteger la norma hegemónica del heterosexismo y la misoginia.

En *El género en disputa*, Judith Butler va a desmontar las normas obligatorias de continuidad y coherencia entre sexo biológico, género y las prácticas sexuales efectivas. Va a demostrar cómo se construye un “afuera”, necesario para legitimar la norma, a base de mostrar todo lo abyecto, oscuro o contrario a la normatividad. Para ello, Butler se apoya en el enfoque de Julia Kristeva sobre la problemática de la exclusión, abyección y creación de “lo humano” definidos en *Poderes de la Perversión* (1988), para entender que el rechazo de los cuerpos por su sexo y/o sexualidad es una “expulsión” seguida de una “repulsión” que

impone identidades culturalmente y socialmente hegemónicas en torno a los ejes de diferenciación de sexo / raza / sexualidad:

El proceso de repulsión puede afianzar “identidades” basadas en el hecho de instaurar al “Otro” o a un conjunto de Otros mediante la exclusión y la dominación. Mediante la fragmentación de los mundos “internos” y “externos” del sujeto se establece una frontera y un límite que se preservan débilmente con finalidades de reglamentación y control sociales. El límite entre lo interno y lo externo se confunde por los conductos excrementales en que lo interno efectivamente se hace externo, y esta función excretoria se convierte, por así decirlo, en el modelo por el cual se efectúan otras formas de diferenciación de identidades. En efecto, éste es el modo en que los Otros se convierten en mierda. (Butler, 2007, 262)

Para Butler, estas exclusiones y supresiones en las que se basa la construcción del sujeto, ya no se consideran construccionista ni esencialistas, ya que ambos presupuestos pasan por alto la cuestión inevitable de la deconstrucción, basada en el “todo se construye discursivamente”, una cuestión que niega la fuerza constitutiva de la exclusión y la abyección dentro de los límites de legitimidad discursiva. Introduce la línea estructuralista, basada en estructuras que construyen el sujeto tales como la cultura, el discurso o el poder. Para Butler (2002, 28), “la construcción no es ni un sujeto ni su acto, sino un proceso de reiteración mediante el cual llegan a emerger tanto los ‘sujetos’ como los ‘actos’. No hay ningún poder que actúe, sólo hay una actuación reiterada que se hace poder en virtud de su presencia e inestabilidad.” Y es esta inestabilidad la que posibilita el proceso mismo de repetición y la que deshace los efectos mismos que equilibran y consolidan las normas de sexo.

¿Qué cuestión o pensamiento arraigado y asumido hace que la feminidad sea tan difusa y la masculinidad tan precisa e incuestionable? Pero además, ¿qué es la masculinidad? o ¿qué es ser hombre? Como afirman Steven Cohan e Ina Hark (1993, 7), “más que una esencia universal e inalterable, la masculinidad es un efecto de la cultura, una

construcción, una *performance*, una mascarada.”¹⁴ Si admitimos que la masculinidad no sólo ha sido construida por cuerpos de hombres sino también de mujeres, damos por hecho que no es algo con lo que se nace, se asume y tenemos que vivir para siempre, sino que es algo que se construye en la constitución del “yo”. La masculinidad se vuelve inteligible cuando abandona el cuerpo del varón blanco heterosexual y pasa a ser una condición de hombres, mujeres, blancos, negros, gays, heterosexuales o transexuales.

La masculinidad debe verse como algo siempre ambivalente, siempre complicado, siempre dependiente de las exigencias del poder personal e institucional. La masculinidad se conforma aquí no como una entidad monolítica, sino como una interrelación de factores emocionales e intelectuales que afecta directamente a mujeres y a hombres y en la que participan otros factores sociales como raza, sexualidad, nacionalidad y clase. (Berger, Wallis & Watson, 1995, 3)

Mirar a los hombres de cerca y nombrarlos como “hombres” significa que la masculinidad se ha convertido por fin en una categoría críticamente visible, y por tanto, sujeta a definiciones históricas, revocables y relativas. Los individuos privilegiados mantienen los términos de su privilegio invisibles, ya que “no tener que pensar en la raza es una prerrogativa de los blancos, al igual que no tener que pensar en el género es una prerrogativa de los hombres.” (Kimmel, 2001, 48). El privilegio de la invisibilidad confiere a esos individuos “no marcados” el derecho a poder representar lo humano, lo universal y por lo tanto, natural; un derecho y una legitimidad que se resquebrajan cuando el pensamiento feminista pone de manifiesto precisamente la falacia de la neutralidad. La inmutabilidad de la identidad del hombre se ha considerado como el efecto de un aprendizaje cultural y social bajo el influjo de una racionalidad universal y absoluta, la cual, se ha convertido en una especie de irracionalidad porque el no pensar en las diferencias sexuales permite mantener el orden de las desigualdades en el pensamiento de la igualdad y, además, porque la ocultación de la diferencia entre hombres y mujeres ha constituido el objeto primordial de una visión androcéntrica.

¹⁴ COHAN, Steven & HARK, Ina: “Masculinity is an effect of culture –a construction, a masquerade- rather than a universal and unchanging essence.” (Traducción propia).

performance, a

La fuerza del orden masculino se descubre al prescindir de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya. (Bourdieu, 2000, 22)

La masculinidad es eminentemente jerárquica y conlleva el poder del Estado, así como el reparto de los bienes materiales y el capital. La masculinidad sería un concepto que sólo tendría validez dentro del imaginario y la sociedad normativa occidental, tal y como R. W. Connell (2002, 149) ha constatado: “no me queda más remedio que preguntarme si el de ‘masculinidad’ no será un concepto ligado a la cultura que carece de sentido fuera de los ámbitos culturales euroamericanos.” Esta masculinidad hegemónica viene marcada por dos acontecimientos históricos que cambiarán el orden social occidental, tal y como explica Connell en su artículo “The Big Picture: Masculinities in Recent World History” (1993): Por una parte, la caída del orden medieval y la llegada de las revoluciones europeas, por las que la masculinidad dejó de ser reconocida según el estatus o posición social, para ser validada según la fuerza y el poder ejercido sobre las mujeres y otros hombres; Y por otra parte, el colonialismo del siglo XVI y la llegada de los imperios, cuando la masculinidad se convierte en un mecanismo de medición según el grado de subordinación de otros pueblos. A partir de estos acontecimientos, el patriarcado catalogará la masculinidad según la raza: la del hombre blanco representaría la masculinidad hegemónica; la masculinidad de los hombres negros y latinos se identificaría con una masculinidad excesiva dada su naturaleza salvaje e hipersexual; y por otra parte, los hombres asiáticos serán estigmatizados como afeminados y andróginos, en lo que se consideraría, desde esta perspectiva, una masculinidad deficitaria.

A partir del siglo XIX, la masculinidad además de ser definida por la raza y el poder, será determinada por la sexualidad. Tanto *El retrato de Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde como *El pozo de la soledad* (1928) de Radclyffe Hall anuncian la emergencia de la homosexualidad a finales del siglo XIX y principios del XX. Ambos textos fueron claves para la definición del lesbianismo y la homosexualidad, y localizan el deseo homosexual dentro de los ya asentados roles de género, y de la “implantación perversa”

definida por Michel Foucault (2005, 45): “La homosexualidad nació como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma. El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie.” Tanto Hall como Wilde fueron acusados de sodomía en esa caza a las sexualidades periféricas que Foucault localiza en la publicación del artículo de Alexander Westphal, “Archiv für Neurologie” (1870) donde se caracterizaba, por primera vez, la homosexualidad como “sensaciones sexuales contrarias”. Nuestra sociedad y los regímenes de poder han fomentado la diversidad sexual y fijado sus categorías, imponiendo un nuevo mapa de distribución del poder y el placer regulado por el único tipo de sexualidad capaz de reproducir la fuerza del trabajo y la continuidad de la familia. A partir de este momento, la masculinidad ya no se validará únicamente en oposición a la mujer –feminidad- sino en consecuencia, en contraste con la homosexualidad (perversidad), creando un nuevo binarismo: heterosexual / homosexual.

La masculinidad es vista como algo en sí mismo, algo que todos los hombres deben adquirir. Aquellos que no evidencian una convincente imagen de masculinidad han fallado y, en el sentido peyorativo, se convierten en afeminados. No es un accidente que los travestis son normalmente vistos como homosexuales; después de todo, cualquier hombre que es afeminado no puede ser heterosexual, debe de haber algo mal en él. (Woodhouse, 1989, 136)

La ansiedad masculina se asume como una condición necesaria e inevitable que opera en dos direcciones: por un lado revela las fisuras y contradicciones de los sistemas patriarcales, y por otro, paradójicamente, asegura y legitima la continuidad de ese patriarcado. Para Lynne Segal (2007, 76) la definición de masculinidad es una definición en negativo. La masculinidad es aquello que no es; no es femenina, no es étnica, no es homosexual porque de tener estos atributos, estaría asociada a categorías –según la ética patriarcal- de inferioridad.

La cosmovisión del patriarcado ha sometido a los hombres a un *rol* de dominio con una interpretación de “lo masculino” normativa, única, cerrada, exclusiva y excluyente [...]. Ese dominio se vuelve contra el propio ente dominante al no permitirle ser otra cosa que lo estipulado por la dictadura patriarcal, ningún hombre se puede definir por su propia especificidad particular sino, únicamente, por su ser universal “hombre”. (Zurian, 2012, 35-36)

Esta ansia de poder es lo único que sostiene y protege el orden social establecido alrededor de la masculinidad: reflejo de la plenitud simbólica del falo. El ideal masculino, sólo accesible a los nacidos biológicamente hombres, se vería seriamente dañado si se separa en el imaginario colectivo el falo del pene. Según Judith Butler (2002, 131), “el falo simboliza el pene y en la medida en que lo simboliza, lo mantiene como aquello que simboliza; el falo no es el pene. Ser el objeto de la simbolización es precisamente no ser aquello que se simboliza [...]. Cuanta más simbolización haya, tanto menor será la conexión ontológica entre el símbolo y lo simbolizado.”

Entendemos la masculinidad como una identidad de género que es construida y aprendida, tanto por sujetos nacidos biológicamente hombres como mujeres, que se articula a través de estructuras lingüísticas y culturales, en un acto performativo basado en la repetición e imitación de los movimientos corporales, gestos, expresiones, tono de voz e indumentaria marcados por una masculinidad hegemónica, erigida en oposición a la feminidad, respecto a la cual se crean diferentes masculinidades que la sustentan o la subvierten. Lo masculino “no es un género monolítico e inmutable sino una amalgama compleja de condiciones personales, sexuales, sociales e históricas.”¹⁵ (Posner, 1995, 29-30).

¹⁵ POSNER, Helaine (1995, 29-30): “The masculine, it seems, is not a monolithic and immutable gender but a complex conflation of personal, sexual, social, and historical conditions.” (Traducción propia).

1. 4. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

En este apartado daremos cuenta de las hipótesis que nos hemos planteado y que dan origen a esta investigación, es decir, qué queremos investigar en nuestra Tesis Doctoral; además, también expondremos los objetivos que nos hemos marcado a la hora de desarrollarlo.

Nuestra investigación plantea como **Hipótesis Principal (HP)**:

“Las propiedades intrínsecas y características expresivas del videoarte facilitan la representación crítica de los mecanismos de construcción de los estereotipos de género y visualización de las masculinidades.”

Nuestro objetivo no es hacer un estudio comparativo con otros medios audiovisuales como el cine o la publicidad, ni con otras disciplinas artísticas, como la fotografía o la *performance*, sino delimitar y definir el videoarte para investigar cuáles son los medios que utiliza, sus características estéticas, técnicas y formales, así como el contexto donde se exhibe y tiene cabida, a partir del análisis audiovisual de cincuenta piezas de videoarte español, realizadas entre el año 2000 y el 2010.

Si no hay un solo modelo masculino ni tampoco un único tipo de videoarte que marque y defina sus diferencias con el cine experimental, la televisión o su uso analógico o digital, planteamos como **Hipótesis Secundaria (HS1)**:

“La naturaleza híbrida del videoarte así como la mutabilidad y multiplicidad de masculinidades existentes son factores determinantes en la imposibilidad de la categorización tanto del videoarte como de la masculinidad.”

Al encuadrar nuestro objeto de estudio dentro de los parámetros definidos por la Teoría *Queer* y enlazando también con las hipótesis HP y HS1, planteamos la siguiente **Hipótesis Secundaria (HS2)**:

“La epistemología de la Teoría *Queer* emplea el videoarte como instrumento de interpelación social.”

El ‘arte feminista’ es una categoría más o menos establecida y reconocida por la historiografía del arte; sin embargo, actualmente nos encontramos ante otra tipología en proceso de consolidación como sería el denominado ‘arte *queer*’¹⁶. Si bien Juan Vicente Aliaga (1997, 55) sienta las bases de lo que podría constituir un ‘arte *queer* español’, en nuestra Tesis proponemos aplicar dicho concepto a un supuesto ‘videoarte *queer* español’, donde se integrarían las obras a analizar.

Nos hemos marcado cuatro objetivos a cumplir en el desarrollo de nuestra Tesis Doctoral.

Nuestro primer objetivo, tal y como acabamos de avanzar, es conocer los mecanismos de subversión utilizados por el videoarte para la deconstrucción del acto performativo de la masculinidad.

Nuestro segundo objetivo es poner en colación y en diálogo la obra de videoartistas españoles, a través de una perspectiva de género que nos permita generar un *corpus* consistente con el que conocer las conexiones reales entre la teoría y las prácticas *queer* generadas en el Estado Español dentro del contexto actual.

Siguiendo con este último objetivo, nuestro tercer objetivo es descategorizar tanto el videoarte como las masculinidades.

¹⁶ Más información en: *Queer Arts Resource* (www.queer-arts.org) y *Queer Cultural Center* (www.queerculturalcenter.org).

En el videoarte como en las masculinidades identificamos diferentes tipos de cualidades, propiedades y rasgos que hacen que sean inclasificables. Una de las características de estos primeros años del siglo XXI es la imparable revolución digital y robótica a la que estamos asistiendo. Además de los nuevos avances, nos encontramos en una época, que no excluye el pasado sino que lo integra. En el caso del videoarte, la digitalización no ha acabado con los otros formatos sino que convive con ellos, por lo que es posible ver obras en digital y al mismo tiempo piezas en súper 8 o celuloide, realizadas en la misma época. Lo mismo ocurre con las masculinidades: en el momento que se descubre la *performance* de la masculinidad como imitación repetitiva de un original que no existe, cualquier individuo puede ejercerla sin que su sexualidad biológica ni sus prácticas sexuales sean un condicionante para ello. Esta es la razón, por la que consideramos imprescindible construir un campo de análisis, donde poder realizar nuestra investigación, fuera de los límites y las constricciones impuestas por el sistema de categorizaciones que sigue imperando en la sociedad contemporánea.

Por último, nuestro cuarto objetivo, es avanzar en la consolidación de los Estudios sobre Masculinidades y ponerlos en diálogo con la Comunicación Audiovisual. Hoy en día, la dominación toma forma audiovisual, el poder está en la imagen, y es a través de ella donde se ejerce la violencia hacia los cuerpos. Por ello, queremos realizar un ejercicio analítico interdisciplinar que yuxtaponga lo visual y lo *queer* en un mismo nivel de análisis.

1. 5. JUSTIFICACIÓN Y RELEVANCIA

Ante el auge de los Estudios sobre Masculinidades, nos preguntamos, tal y como hace Judith Halberstam (2008, 36): “¿por qué masculinidades? y ¿por qué ahora?” Según Halberstam, podemos comenzar a hablar de masculinidades cuando se reconoce que la masculinidad ha sido una construcción de las mujeres y no sólo de las personas nacidas biológicamente hombres. Al plantearnos la investigación y el análisis de la representación de la masculinidad, tomamos como pauta extender el concepto masculinidad a su plural “masculinidades”, ya que tanto en el campo que investigamos, el videoarte, así como dentro de nuestra cultura y sociedad, contamos con el conocimiento de la existencia de una

masculinidad dominante alrededor de la cual se han configurado otras masculinidades fronterizas que se erigen como excesivas o deficitarias en torno a ésta, que toma el cuerpo del sujeto nacido biológicamente hombre. Si aceptamos la existencia real de esta masculinidad, respecto a la cual se configuran el resto, nos encontramos ante cuerpos que necesitan reforzar su aspecto masculino para acercarse a ese referente “auténtico” y obtener su credencial y aprobación, así como con otros cuerpos, adscritos social y culturalmente a lo masculino, pero que luchan por distanciarse de esa soberanía masculina que les ha venido biológicamente impuesta.

¿Qué hace que la mayoría de los análisis audiovisuales sobre género se centren en el cine y la publicidad y no se ocupen del videoarte? Algunos de estos factores podrían ser (1.) su “reducida” visibilidad social y cultural dentro del imaginario audiovisual; (2.) su posición fronteriza entre la Comunicación Audiovisual y las Bellas Artes; (3.) su inexorable conexión con las nuevas tecnologías, en constante evolución y sin final cercano y, por último, (4.) la imposibilidad de crear categorías dentro del medio.

Desde la academia, dentro del área de conocimiento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, la mayor parte de los análisis audiovisuales se realizan a partir del cine, de la televisión o la publicidad, dejando todo lo relativo al videoarte al campo de las Bellas Artes. De esta forma, estas imágenes audiovisuales vendrían a identificarse con la tradicional acepción de “alta” y “baja” cultura, en tanto, que el cine, la televisión y la publicidad están destinadas a una sociedad de masas, y el videoarte entraría a formar parte de aquellas imágenes destinadas a un supuesto reducido grupo social crítico.

La situación en el campo del arte tampoco varía en demasía. Cuando se estudia la representación de la identidad de género en el arte, suele realizarse desde una perspectiva generalista, es decir, dentro de la *performance*, la instalación, la fotografía, la pintura y el videoarte; pero no centrados únicamente en éste último, tal y como realizamos en nuestra investigación.

Por lo tanto, que decidamos realizar una Tesis sobre el videoarte es un reto, pero a su vez, una necesidad, especialmente cuando centramos su estudio en la representación de las masculinidades. Y mucho más en una época en la que como indica Sylvia Martín (2006, 24), tras cincuenta años de historia, el videoarte se ha convertido en uno de los formatos imprescindibles para cualquier colección de arte contemporáneo.

A partir de la década de los ochenta, los Estudios de Género dejan de centrarse en el cuestionamiento de la feminidad y el estudio de la mujer para pasar a analizar la masculinidad como un constructo cultural de idéntica naturaleza al de la feminidad y cuestionar al hombre como heredero del poder universal. Tal y como reconocen Setephen M. Whitehead y Frank J. Barret (2001, 22) entre los ochenta y principios del siglo XXI habían aparecido más de quinientas publicaciones sobre la cuestión masculina. Este hecho también ha tenido su repercusión y correspondencia en el mundo del arte, donde el hombre ha comenzado a representarse, no ya como un sujeto activo y dominante, sino por un lado, como objeto de placer visual –objeto pasivo-; y por otra parte, como un sujeto analizable y susceptible de ser cuestionado.

Que la masculinidad sea estudiada e investigada de forma autónoma, sin estar inserta dentro de la denominación “género” es necesario que, especialmente en el contexto español, el concepto “género” deje de estar únicamente conectado con la “mujer” o la “violencia machista” y comience a estudiarse como un concepto que incluye tanto lo masculino como lo femenino. Muchos de los análisis realizados sobre la representación audiovisual de la masculinidad se han basado en categorías masculinas, como *Live Flesh* (Fouz y Martínez Expósito, 2007) o *Female Masculinity* (Halberstam, 2008). Desde nuestro punto de vista, tal y como ya hemos apuntado, la multitud de masculinidades posibles imposibilita su categorización. Aunque tal y como han demostrado los trabajos citados, entre otros, y la propia Judith Butler (2002, 323), algunas veces sea un “error necesario”, ya que algunas categorías de identidad son políticamente indispensables a la hora de luchar en contra de su uso homofóbico en el campo legal, en las representaciones y actitudes públicas, así como en el ámbito de lo privado.

CAPÍTULO 2. ESTADO DE SITUACIÓN: ENTRE LA ACADEMIA Y EL ARTE

2. 1. EL COMPROMISO POLÍTICO Y SOCIAL DEL VIDEOARTE

El videoarte, como disciplina híbrida, es deudor de las artes plásticas y de la Teoría Audiovisual, pero a su vez, de la nueva izquierda surgida alrededor de la década de los sesenta, unos años convulsos, colmados de luchas sociales y políticas revolucionarias que marcarán el rumbo de la historia contemporánea. Una época marcada visualmente en Europa por el mayo francés y las primaveras europeas contra el antiguo orden soviético; en América por las revoluciones bolivarianas –Fidel Castro / Che Guevara- y los asesinatos de Martín Luther King y John F. Kennedy; en Asia, la revolución cultural en China y la figura de Ho Chi Min durante la guerra de Vietnam; y África en pleno proceso de descolonización. Paralelamente, el movimiento feminista impregnaban cualquier rincón del mundo, aparecen grandes mitos de la cultura de la imagen como Marilyn Monroe o James Dean. En EE.UU. emergen movimientos pacifistas y revoluciones estudiantiles, que junto a otras luchas sociales influirán en el pensamiento y la creación artística en este país, así como en el resto de comunidades occidentales.

La aparición del video en este contexto, le convertirán tanto por su versatilidad como por sus facilidades de manipulación y adquisición económica, en el vehículo predilecto de la cultura *underground* y el medio alternativo a la televisión convencional. Tanto el movimiento de las Panteras Negras como el colectivo gay y lésbico en sus manifestaciones tras los actos ocurridos en “Stonewall” en 1969 usarán el video como medio de documentación para la difusión de sus protestas y reivindicación de sus derechos. En 1970 se consolida el Frente de Liberación Gay en EE.UU. y comienzan a aparecer jóvenes artistas que mostrarán trabajos donde se defiende la promiscuidad sexual y otras prácticas sexuales subversivas como la homosexualidad (gay y lésbica). La mayoría de estos colectivos usarán el video como medio de contra-información e instrumento de lucha política, una herramienta para democratizar la información y luchar contra los poderes

hegemónicos que dominaban el medio televisivo, tal y como reconoce Woody Vasulka¹⁷ (1983):

En esta época del vídeo, la mayoría de nosotros nos interesábamos por todos los aspectos, desde la electrónica a la ficción [...]. Al día siguiente registrábamos todo aquello que considerábamos acontecimientos de la contra-cultura, por lo que no se interesaban demasiado los media oficiales, desde el teatro homosexual y callejero hasta el *rock'n roll* y los discursos políticos en Union Square, ya que vivíamos justo al lado. Se trataba de un medio libre, aunque insignificante dentro del contexto del Establishment.

La mayor parte de los trabajos realizados en esta época versan en torno a dos grandes ejes: el video como herramienta subversiva que capta los movimientos sociales y políticos de la época que no se reflejan en la televisión; y el uso del video en relación a las prácticas artísticas de los cincuenta y los sesenta como *performance*, *happenings* y *body art* –encabezadas por el movimiento Fluxus–, donde el artista utiliza la cámara para la grabación de sus acciones o para una reflexión de su propia persona, de donde se desprende lo que se conocerá como la utilización “narcisista” del videoarte –Rosalind Krauss (2006)–. Hoy en día conocemos que estas no fueron las únicas temáticas o líneas de creación que asumieron los artistas a la hora de trabajar con el video, sino que además de los trabajos “anti-televisión” y las experiencias artísticas en torno a la materialidad del video, se realizaron diversos trabajos que emplearon el video como instrumento subversivo del orden patriarcal heterosexual, como serían las primeras obras de artistas como Joan Jonas y Martha Rosler de influencia feminista, la transexualidad y travestismo de las obras de Jack Smith o las primeras obras sobre la comunidad lésbica de Barbara Hammer.

Como reconoce Chris Straayer (1985, 8) “aunque las mujeres artistas trabajaron en todos los medios, la *performance* y el video fueron quizás atrayentes porque los nuevos medios no tenían una historia de exclusión de las mujeres.” Las conexiones entre el

¹⁷ AUSUBEL, Ken (1983): “Woody Vasulka: Experimenting with Visual Alternatives” en *News and Review* (11 de mayo de 1983), pp. 8-9. Disponible en: <http://vasulka.org/archive/Interviews/FormattedInterviews/1Ausubel1.pdf> (Consultado el 20 de octubre de 2011).

videoarte y el feminismo no fueron ocasionales ni casuales sino fundacionales, por ello consideramos reduccionista, e incluso desgastado, la tradicional vinculación del origen del videoarte en las figuras de Paik y Vostell.

Durante los primeros años del videoarte, vuelve a resurgir con fuerza el movimiento feminista, lo que se identificará posteriormente como la “segunda ola” del feminismo; se consolidan los Movimientos de Liberación de la Mujer y artistas activistas como Miriam Shapiro y Judy Chicago fundarán en 1971 el “Feminist Art Program” en el California Institute of the Arts, donde tendrá lugar a partir de entonces un festival anual de vídeo feminista (actualmente extinguido). Desafortunadamente, existe un gran vacío documental y teórico en los manuales de historia del videoarte sobre la irrefutable influencia del feminismo en los orígenes del videoarte, como ocurre en la bibliografía española dedicada al tema, tal y como reconoce la crítica y comisaria Susana Blas (2011, 106), “la historiografía del arte español sigue reacia a incorporar la perspectiva feminista en sus análisis, incluso cuando se trata, como es el caso de video.”

El vídeo no solo era un instrumento con el que hacer frente a problemáticas políticas, sociales y mediáticas sino también la herramienta idónea mediante la que articular una crítica a la cultura. No puede haber arte sin intención política: “La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.” (Rancière, 2002, 16-17). Durante los orígenes del videoarte, algunos de los circuitos alternativos de producción y difusión donde tuvieron cabida este tipo de discursos fueron galerías independientes como The Kitchen (Nueva York) o Vidéographe (Montreal) o en el caso de España, la Galería Vandrés (Madrid), responsable de las primeras exposiciones de Antoni Muntadas en nuestro país como *Espacio (Acción / Interacción)* (1971) y *Muntadas: Films, videotapes, videocassetes – Relación y características, 1971-1974* (1974).

2.1.1. La llegada del siglo XXI: Una nueva concepción del medio

Hoy, definiciones y categorías tienen poco valor en el universo del arte multidisciplinar. Es más efectivo repensar un *mediascape* (entorno que crean los media) en el que las imágenes son formas de interacción y comunicación. Y, sin duda, como advertía George Fran, no hay nada más importante para el éxito de una exposición que una sala llena de ojos expectantes. Olvidemos, pues, las clasificaciones y abramos los ojos. (Sichel, 2011, 132)

Tras casi cincuenta años de historia, todos los intentos de establecer una definición del videoarte cerrada y definitiva, como un medio o disciplina única y específica, con su propia historia, sus propias herramientas de producción, su sistema específico de distribución y su singularidad expositiva, han fracasado. Y no han acabado creando un vacío alrededor del concepto, sino todo lo contrario, esa supuesta limitación, ha significado un enriquecimiento para su (in)definición en esta primera década del siglo XXI. Tal y como predice Ivonne Spielmann en *Video. The Reflexive Medium* (2008, 22), la transición de lo analógico a lo digital en el video no ha sido un simple paso intermedio, sino que ha puesto de manifiesto, su gran potencial con respecto a la interactividad, complejidad e hibridación. Tal y como apuntó Berta Sichel (2002, 19) en el catálogo de la exposición *Monocanal*, este medio ha dejado atrás y para siempre los márgenes para ocupar el centro de la creación artística contemporánea.

Manuel Palacio (1987, 34) interpela a la relación arte y video considerando que “se interrelacionan las evoluciones lingüísticas y económicas del arte contemporáneo”, lo que nos conduce a pensar y a determinar una relación “dependiente” del vídeo con respecto a la evolución y a los intereses del arte contemporáneo, al igual que ocurre con el resto de disciplinas artísticas, dentro de la vorágine mercantilista contingente al arte contemporáneo del capitalismo tardío.

La imagen videográfica a diferencia de la cinematográfica no está compuesta de fotogramas (imagen-fija), sino que es una imagen que está en constante formación, ya que tal y como defendió Santos Zunzunegui (1987, 58) “la imagen vídeo no existe en el espacio

sino solamente en el tiempo.” Son varios los críticos y teóricos contemporáneos que no separan drásticamente el vídeo de las prácticas fílmicas como Eugeni Bonet, tal y como ha demostrado en sus escritos y en sus obras artísticas; Ángel Quintana (2011, 64), quien reconoce que “hoy la terminología que había separado los conceptos de cineasta y artista o de película y de pieza, carece de sentido”; o el profesor y videoartista José Iranzo (2011, 14):

Aunque los videoartistas de las primeras décadas se aplican en incidir en la especificidad del vídeo como imagen electrónica y rechazan toda similitud o referencia con el cine experimental, desde la perspectiva actual es imposible no relacionarlos y contemplar dentro de una historia común ambos campos.

Las fronteras entre cine, corto y video son muy permeables en nuestros días. Si encontramos un audiovisual en un espacio para el arte tendemos a calificarlo mentalmente como “video”. Pero en general, tal y como reconoce Elena Vozmediano¹⁸ (2009) “el cine que se exhibe en los museos no es apto para las salas comerciales. Por su duración, las convenciones narrativas o referencias visuales y teóricas se escapan al espectador estándar.” Consideramos que esta controversia no hace referencia a la *video-performance*, videoesculturas o videoinstalaciones, donde el visitante se desplaza buscando estimular su visión fragmentada, sino que ésta problemática es manifiesta especialmente cuando dentro de la exposición de un museo, asistimos a una proyección dentro de la “caja negra” (simulación de la sala de exhibición cinematográfica tradicional), en la que la pieza impone una duración determinada que limita la libertad del espectador. Y es en este punto, donde la línea diferencial entre cine, documental, cine experimental, animación o videoarte es prácticamente invisible. En correspondencia con lo señalado por Elena Vozmediano, consideramos que estamos asistiendo al desplazamiento del cine experimental de las salas comerciales –caja negra- hacia los museos –caja blanca-, lo que está provocando la desterritorialización tanto del cine experimental como del videoarte.

¹⁸ Citado en el catálogo de la exposición *Gustos, Colecciones y Cintas de Video* (CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo Madrid, 2009), pág. 10.

En esta tesitura en la que ya no existen fronteras es donde se descubren las nuevas vías de futuro del videoarte contemporáneo. Este nuevo panorama ha generado, tal y como apunta Ángel Quintana (2011, 73), “un retorno al cine primitivo. La creación contemporánea abraza los orígenes, cuando los conceptos de narratividad no existían y la experimentación buscaba nuevas formas de atracción o percepción.” Esta vuelta a los orígenes nos hace recordar en poco más de cien años, como el cine ha pasado de las barracas de la feria a los museos, galerías y colecciones más importantes del mundo, algo que siempre debemos tener en cuenta, a la hora de estudiar la evolución de la denominada “imagen en movimiento”.

La adaptabilidad del video a las nuevas tecnologías ha evitado su caducidad o estancamiento. Se ha nutrido del cine experimental, la televisión e Internet, tanto desde un punto de vista creativo como tecnológico. La permeabilidad del video le ha permitido dialogar con otros lenguajes artísticos como la pintura, la escultura, la danza o la *performance* lo que ha dado lugar a híbridos como la video-escultura, video-danza o video-*performance* e incluso formatos más populares como el videoclip o el videojuego.

La disolución de fronteras entre los medios hace que el término videoarte se acerque a una especie de cajón de sastre que se refiere a algo más amplio y que incluye la creación para Internet, el arte electrónico, el diseño digital o la animación, sin olvidar la creación colaborativa o en red en formato videográfico. (Sedeño, 2011, 41)

La llegada de la imagen digital ha modificado de manera irremisible la estética audiovisual. La base de este cambio es que el plano ya no es la unidad básica para la configuración del espacio-tiempo sino el píxel. El artista puede modificar las escalas de los objetos, puede mezclar en el mismo cuadro de representación, espacios y tiempos diversos.

La digitalización del universo audiovisual ha modificado todo el engranaje de la industria del arte, las telecomunicaciones y como no, la industria cinematográfica. De ahí que algunas voces, como el crítico estadounidense Michael Rush, hayan acuñado el término “cinematización” del vídeo.

Esta trasgresión del medio supondría la reproducción digital sin límites de la obra audiovisual, lo que supondría la consecuente modificación de las relaciones del mercado, el coleccionismo y otras estructuras arraigadas en el sistema capitalista del arte. Lo que implicaría por una parte, un nuevo paradigma en cuanto a la relación del espectador y la obra; y por otra parte, una vía libre a la circulación de las obras en una economía “post-mercantil”, en términos de José Luis Brea (2003) para quien sería factible, aunque a su vez, inviable ante los fuertes intereses de la economía del arte y la presión de los “controvertidos” derechos de exhibición. Un medio y/o disciplina híbrida mediática capaz de reflexionar y cuestionar el comportamiento de la sociedad “post-capitalista” –Frederic Jameson (2002)- en la que se desarrolla nuestra cultura.

Tal y como se preguntan Josetxo Cerdán y Antonio Weinrichter (2007, 16) en el catálogo de la muestra itinerante *D-Generados. Experiencias subterráneas de la no ficción española*: “¿Qué ha pasado para que se recupere esa fe casi *naïf* en el poder de la imagen para captar directamente lo real, nada menos, en esta época que se califica de post-artística?” Consideramos que la entrada del audiovisual al museo se debió a la aparición del vídeo y su vocación artística, desde una perspectiva más preocupada por “cuestiones reales”: género, identidad, multiculturalismo e interculturalismo, entre otras.

2. 1. 2. EL VIDEOARTE Y SU ESTUDIO EN EL ESTADO ESPAÑOL

Para entender el estado actual del videoarte español contemporáneo es necesario conocer la evolución del medio a lo largo de su historia en el panorama artístico nacional. Realizar este estudio historiográfico nos llevaría a ocupar una parte extensa de nuestro trabajo, pero que no hemos querido abandonar, por lo que queda expuesto en “Anexo I: Historia del Videoarte Español”. En este apartado nos centraremos en los debates surgidos alrededor de la figura pionera del videoarte nacional y especialmente de forma más detallada, realizaremos un estudio retrospectivo de las contribuciones y aportaciones teóricas y académicas dedicadas al estudio del video, así como a su aplicación y vertiente artística.

Al igual que en el origen del cine o el video, a nivel global, cada nacionalidad tiene su propio fundador. En el caso de nuestro país, aparecen varios nombres a la hora de establecer el pionero del videoarte español. Para Manuel Palacio (2007) la primera utilización en nuestro panorama artístico data de 1969: *Dedalus Video* de los hermanos Joan y Oriol Duran Benet; Otros autores, incluso Nam June Paik¹⁹, consideran que el pionero fue José Montes Baquer, quien trabajó como ayudante de algunas piezas del mismo Paik y realizó diversas obras como el video que en colaboración con Salvador Dalí: *Impressions de la haute Mongolie* (1975); según el estudio de investigación realizado por las comisarias Blanca de la Torre e Inma Prieto (2011, 14): “la primera obra artística en soporte electromagnético fue *Primera muerte* (1970)”, firmada por el colectivo de artistas adscritos al conceptualismo catalán en el Colegio de Arquitectos de Barcelona: Àngel Jové, Antoni Llena, Silvia Gubern y Jordi Galí. Por último, y esta es una de las aportaciones mas recientes, Laura Baigorri (2010) considera que “el pintor Domingo Sarrey cuenta con el beneplácito de haber realizado ‘el primer video’ en España: *Quadrats* (1968)” una pieza formalista en homenaje a Mondrian, realizada con un programa informático de generación automática de formas plásticas y grabado en TV desde el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. Aunque no se encuentre en este listado de “fundadores”, todos los escritos y referencias sobre videoarte español o internacional coinciden en que Antoni Muntadas es el autor más conocido del videoarte español y un pionero indiscutible de casi todos los subgéneros del videoarte.

Las aportaciones de teóricos y analistas han marcado la evolución y el desarrollo del videoarte. La primera obra que teoriza sobre el significado del video y sus diferentes usos mediáticos y artísticos en España es *En torno al vídeo* (1980) de Eugeni Bonet, Joaquim Dols, Antoni Mercader y Antoni Muntadas. A partir de esta obra surgen tres antologías correlativas, manuales teóricos que además se corresponden con sus respectivas exhibiciones, y que son actualmente el referente de la historia del videoarte en España: *La Imagen Sublime. Vídeo de Creación en España 1970-1987* (1987) del catedrático de

¹⁹ DE LA TORRE, Blanca & PRIETO, Inma (2011, 13): “Nam June Paik considera que el pionero dentro del ámbito español fue José Montes Baquer, con obras como la película filmada en vídeo y en colaboración con Salvador Dalí: *Impressions de la haute Mongolie* (1975).”

Comunicación Audiovisual y Publicidad, Manuel Palacio con la colaboración de Eugeni Bonet, Guadalupe Echevarría y Antoni Mercader realizada en el entonces Centro de Arte Reina Sofía; *Señales de Vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años* (1995), que abarca de 1988 a 1995, comisariada por Eugeni Bonet y organizada también por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); y por último *Monocanal* (2003) de Berta Sichel, Neus Miró y Juan Antonio Álvarez Reyes, donde se recoge el videoarte español de 1996 al 2002, también localizada en el MNCARS. El último trabajo que coge el testigo de los tres proyectos anteriores es *Video(s)torias. Una peculiar historia del videoarte español desde sus orígenes hasta la actualidad* de Blanca de la Torre e Inma Prieto, un proyecto de investigación que finalmente derivó en una exposición organizada por Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, donde se muestra una revisión de los últimos cuarenta años del videoarte español, aunque se centra especialmente en la última década, continuando cronológicamente de esta forma con los trabajos citados.

En estos cuatro volúmenes está representado el videoarte español de los últimos cuarenta años. Además de estos trabajos teóricos y expositivos sobre videoarte, debemos destacar el extenso trabajo de Manuel Palacio y todas sus aportaciones teóricas al video que comienzan con su tesis *Video: Arte Visual. Veinte años de prácticas y teorías videográficas* (Universidad Complutense de Madrid, 1988). También cabe señalar la gran labor de difusión del programa de RTVE dirigido por el profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I de la Universidad Complutense de Madrid, José Ramón Pérez Ornia, *El arte del video*, que dio lugar a la publicación *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental* (1991) donde se recogían los trabajos y los textos de las figuras más relevantes de la historia del videoarte. Así como la tesis de Laura Baigorri, *Video: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70* (Universidad de Barcelona, 1991), publicada en 2005, donde se recogen una profunda investigación y análisis de las diferentes “historias” del video.

Es importante también destacar la labor teórica de los propios videoartistas como Josu Rekalde, autor de *Vídeo: un soporte temporal para el arte* (1992), una obra clave para entender la situación de consolidación del video como formato artístico en la década de los

noventa, así como las aportaciones teóricas y discursivas de Marcelo Expósito y Gabriel Villota (1993), especialmente las recogidas en *Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*. La tesis del también artista, Juan Crego, *La institucionalización del videoarte en España: influencia de las instituciones en un arte en formación* (Universidad del País Vasco, 1994) o la de Ander González Antona, *El vídeo en el País Vasco (1972-1992). Reflexiones en torno a una práctica artística del vídeo* (Universidad del País Vasco, 1995).

Los últimos trabajos teóricos sobre el medio videográfico que se han publicado en España hasta la fecha son: la Tesis Doctoral de Juan Carlos Esteban de Mercado, *Video-Esculturas y Video-Instalaciones en España (Madrid y Barcelona)* (Universidad Complutense de Madrid, 2002); *Sujeto e imagen-cuerpo: entre la imagen del cuerpo y el cuerpo del espectador* (Universidad del País Vasco, 2004) tesis de Gabriel Villota, autor además del video documental *Devenir-video: adiós a todo eso* (2004-2005)²⁰, uno de los documentos videográficos más clarividentes de la situación del videoarte nacional desde sus inicios en los años setenta hasta el año 2005; la Tesis Doctoral *Lo Cotidiano: Entorno y Artificio. Formas de representación en el arte contemporáneo: cine, fotografía, videoarte, literatura (1970-2003)* (2008, Universidad de Valladolid) de Nieves Febrer Fernández; los trabajos de Lorena Rodríguez Mattalia, *Arte videográfico: Inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis* (2008) y *Videografía y Arte: Indagaciones sobre la imagen en movimiento. Análisis de prácticas videográficas que investigan sobre la imagen* (2011) donde se hace un repaso de las diferentes prácticas metodológicas en el análisis del video; y por último, *Historia y Estética del videoarte en España* (2011), una recopilación de diferentes artículos, coordinada por Ana Sedeño.

En esta primera década del siglo XXI se inauguran los grandes centros y museos de arte contemporáneo en prácticamente todas las autonomías del Estado Español –tal y como demuestra el estudio realizado en “Anexo III: Museos y Centros de Arte del siglo XXI en el Estado Español”. La mayor parte de estos espacios apuestan por el videoarte

²⁰ Video incluido en la publicación *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública. Cine y Video*. MACBA; Arteleku; UNIA Arte y pensamiento & Centro José Guerrero, 2007.

contemporáneo, incluyéndolo tanto en la programación de sus exposiciones como en sus colecciones, constituyendo una de las disciplinas con mayor presencia en el universo del arte durante los primeros años de este siglo. Esta mayor presencia en los centros de arte dará lugar a un flujo de intercambio de obras entre los distintos centros y a proyectos conjuntos como *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, coproducido entre Arteleku, MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía (Arte y pensamiento), donde entre otros temas se analiza la “audiovisualización del arte contemporáneo”, en cuyo desarrollo participan entre otros, Gabriel Villota o Santos Zunzunegui.

Con esta radiografía del estado de los estudios e investigaciones sobre el vídeo realizados en nuestro país hemos querido hacer un balance de la trayectoria teórica y discursiva del videoarte en el ámbito académico, público e institucional del Estado Español. Más allá de lo enunciado hasta ahora se encuentran los artículos, críticas, catálogos y exposiciones publicadas por revistas especializadas, galerías de arte o centros de creación de ámbito privado que serán atendidos en el análisis del objeto de estudio a investigar.

2. 2. LOS ESTUDIOS DE GÉNERO EN EL ÁMBITO ESPAÑOL: ESTUDIOS SOBRE MASCULINIDADES Y TEORÍA *QUEER*

Una vez superada la transición democrática española, a finales de los años ochenta comienzan a tener visibilidad, en el terreno artístico y cultural, identidades de género hasta ese momento reprimidas. El nuevo Feminismo, los Estudios Gays y Lésbicos, así como los Estudios de Género comienzan a intervenir en el tejido artístico español. Esto se verá reflejado en diversos trabajos críticos y curatoriales que comienzan a cuestionar el estatus privilegiado del patriarcado y a dejar de hablar de una masculinidad única y hegemónica, para comenzar a definir las diferentes y variadas masculinidades existentes.

Algunas de las investigaciones y Tesis Doctorales más relevantes en los últimos años con respecto a los Estudios de Género y la Teoría *Queer* en su representación artística y audiovisual han sido: *La trascendencia jurídica de la identidad sexual: estudio*

interdisciplinar del transexualismo (Universidad de Navarra, 2002) de Marina Camps; *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española* (Universidad Complutense de Madrid, 2003) del profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I (UCM), Juan Carlos Alfeo; *Identidad, Masculinidad y Violencia de Género* (Universidad Complutense de Madrid, 2005) de Luis Botello Lonngi; *Nuevas Violencias de género, arte y cultura visual* (Universidad de Murcia, 2008) de la también artista y comisaria Virginia Villaplana; y por último, *La recreación del andrógino y sus representaciones en el arte y los mass media: Un estudio etnográfico sobre roles de género* (Universidad Complutense de Madrid, 2010) de Clarissa Rodríguez González.

Dos de las compilaciones más importantes sobre los Estudios LGTB, Estudios de Género y Teoría *Queer* en el contexto que abarcamos son las ediciones de Xosé M. Buxán Bran, *Conciencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en España* (1997) y *Lecciones de disidencia. Ensayos de crítica homosexual* (2006). Siguiendo esta misma línea se encuentra el trabajo de Ricardo Llamas: *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad* (1998), considerado por Alfredo Martínez-Expósito (2004, 21) como la primera versión sistemática de la teoría *queer* en el panorama español. A este trabajo le seguirían una serie de ensayos teóricos, incluidos en la esfera *queer* activista, que ampliarán el campo de las cuestiones de género e identidades sexuales alternativas publicados hasta este momento como son los trabajos de Paco Vidarte en *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ* (2007) y las compilaciones en las que participó: *Homografías* (1999) y *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (2005); los trabajos de Beatriz Preciado, *Testo Yonqui* (2007) y *Manifiesto Contra-sexual* (2002); así como de Javier Sáez, autor de *Teoría Queer y psicoanálisis* (2004) y co-autor de *Por el culo. Políticas anales* (2011). Además de estos textos, de índole trasgresora, son también relevantes las aportaciones de Rafael Mérida, *Sexualidades transgresoras* (2002); Susana López Penedo, *El laberinto queer. La identidad en tiempos del neoliberalismo* (2008); y Pablo Pérez Navarro, *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad* (2008).

Desde los años noventa hasta la actualidad, los trabajos de Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, ambos profesores de la Universidad Politécnica de Valencia, han sido un referente imprescindible en el análisis activo, e incluso político, de la masculinidad hegemónica y han sido pioneros en dotar de visibilidad pública a masculinidades alternativas y subversivas en el panorama del arte contemporáneo. A ellos, les debemos, uno de los primeros trabajos sobre la homosexualidad y su discutida vinculación con la pandemia del SIDA, *De amor y rabia: acerca del arte y el SIDA* (1993), publicación que junto a *Construyendo identidades: Estudios desde el corazón de una pandemia* (1995), de Ricardo Llamas, constituyen dos de los ensayos de referencia sobre la presencia pública del SIDA en el Estado Español de la década de 1990.

La mayor parte de estos trabajos y estudios dedicados a las masculinidades se centraron en la homosexualidad y su posicionamiento dentro de las esferas social, artística y política de la España del momento como *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España* (Aliaga & Cortés, 1997) y *La transformación de la identidad gay en España* (Villaamil, 2004). Desde otra óptica metodológica, de un tipo más socio-antropológica, sobre la situación de los hombres gays en el Estado Español destacan: *La sociedad rosa* (Guasch, 1991) junto a *La sociedad gay. Una invisible minoría* (Herrero-Brasas, 2001). También cabe destacar *Para entendernos: Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica* (2002) de Alberto Mira, que supone el primer diccionario, dedicado a dicha temática, publicado en nuestro país.

Aunque el estudio de la masculinidad gay ha sido uno de los más prolíferos en los Estudios sobre Masculinidades, también se han publicado trabajos sobre masculinidad femenina: *Armas de varón. Mujeres que se hicieron pasar por hombres* (Almodóvar, 2004), uno de los trabajos más cercanos al estudio de Judith Halberstam *Masculinidad Femenina* (2008); así como otros dedicados a la masculinidad transexual: *Transexualidad, transgenerismo y cultura* (Nieto, 1998); *Memorias Trans. Transexuales, transformistas y travestis* (Pierrot, 2006); *Transgenerismos. Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica* (Mejía, 2006); *Cuerpos Desordenados* (Mérida, 2009); y *El Género Desordenado. Críticas en torno a la patologización de la transexualidad* (Missé &

Coll-Planas, 2010). Otros trabajos sobre masculinidades contemporáneas serían los estudios sociológicos de Enrique Gil Calvo: *El nuevo sexo débil: los dilemas del varón postmoderno* (2000) y *Máscaras masculinas: Héroes, patriarcas y monstruos* (2006). Así como uno de los trabajos más relevantes sobre el conocido como “tercer género” en nuestro país, el trabajo de Estrella de Diego, *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género* (1992).

Especialmente fructíferos han sido los análisis, desde diferentes ópticas y perspectivas que se han realizado sobre las masculinidades a través de su reflejo en la literatura y el cine español. La obra del hispanista Paul Julian Smith, cuyos estudios *Contemporary Spanish Culture: Television, Fashion, Art & Film* (2003), y sobre todo, *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español (1960-1990)* (1998), sirvieron de revulsivo para posteriores análisis literarios y filmicos como: *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España* (Aliaga, Haderbache, Monelón, Pujante, 2001); *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX* (Mira, 2004); *Escrituras torcidas* (Martínez Expósito, 2004); *Live Flesh, The male body in the Contemporary Spanish Cinema* (Fouz-Hernández & Martínez Expósito, 2007); *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición* (Melero, 2010); y la reciente compilación de Francisco A. Zurian, *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual* (2011).

Ha sido en el arte donde las masculinidades, desde la hegemónica patriarcal hasta las masculinidades minoritarias y alternativas, entre otras, han encontrado un amplio espacio de representación y exhibición. Los trabajos que se han dedicado a su estudio a través de la historia del arte en los últimos años han sido: *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo* (Reyero, 1999); *Arte y Cuestiones de Género, una travesía del siglo XX* (Aliaga, 2004); *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad* (G. Cortés, 2004); y el estudio del artista Jesús Martínez Oliva *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90* (2005).

2. 2. 1. El influjo del Feminismo y la Teoría *Queer* en el arte contemporáneo español

Desde los primeros Estudios sobre la Masculinidad, su cuestionamiento ha sido abordado desde diferentes perspectivas disciplinarias. Consideramos que es necesario la evolución histórica y social de su representación audiovisual en las prácticas artísticas del Estado Español. Unas prácticas que no pudieron desarrollarse plenamente hasta finales de los setenta y principios de los ochenta con la apertura democrática y la revulsión social, con la aparición de los primeros colectivos y asociaciones LGTB, así como la explosión creativa de otros movimientos contra-culturales.

La riqueza de los postulados y discursos políticos que se han defendido desde distintos sectores de la orbe feminista -desde Luce Irigaray hasta Teresa de Lauretis, pasando por Rosi Braidotti y Donna Haraway- han impregnado el panorama cultural español. Es manifiesta su influencia sobre algunos artistas que se han nutrido de estos textos para crear obras que desestabilicen las certezas colectivamente interiorizadas sobre la construcción de la identidad de género y sexual de los cuerpos. Más cuestionables o equívocas serían las huellas de los debates generados, las reivindicaciones de los sujetos minorizados por su raza, pertenencia étnica, clase o prácticas sexuales, así como la aplicación, explícita o implícita, de estas teorías en la obra de artistas en las que el cuerpo, la sexualidad o el género ocupan una posición vertebradora.

Antes de entrar en la academia, el movimiento *queer* era heredero de los grupos activistas de lucha contra el SIDA y de toda una serie de grupos activistas como *ACT UP* (*AIDS Coalition to Unleash Power*), fundado en 1987 en Estados Unidos, o su vertiente artística, Gran Fury. En 1992 se formará en Barcelona *ACT UP BCN*, un colectivo para concienciar, protestar, presionar y denunciar la falta de información y los prejuicios que se vivían en aquella época sobre el VIH y el SIDA. En ese mismo año también multiplicarán sus actividades el colectivo madrileño *La Radical Gai*, auto-definido como “movimiento

seropositivo” (Llamas & Vila, 1997, 219) y responsable en 1993 de la primera campaña de “prevención política” contra el SIDA a través de mensajes²¹ claramente provocadores.

Desde una posición más radical e irreverente la cultura *queer*, encabezada por el activismo de *Queer Nation*, también en Estado Unidos, y *Outrage*, en Reino Unido, fueron penetrando en la sociedad heteropatriarcal con lemas como: “we are queer, we are here, get used to it” –“somos maricas, estamos aquí, acostúmbrate” (traducción propia)-. Tal y como apunta, Alfredo Martínez Expósito (2004, 63), mientras en España el concepto “homosexual” sirvió para la criminalización de dicho colectivo durante el tardofranquismo, y actualmente sigue siendo, en la mayoría de los estudios, el término académico y legal para etiquetar a las personas que mantienen relaciones sexuales con personas del mismo sexo biológico; en Estados Unidos, los activistas sustituyeron el término patológico “homosexuality” por el de un estilo de vida “gay” –alegre- o *queer* -. Por lo tanto, el programa político difundido por *Queer Nation* adoptó para su causa el término “*queer*”, despojándolo de sus evocaciones insultantes y dotándolo de orgullo a través de sus connotaciones actuales: libertad, diferencia y tolerancia. Estas convulsiones tuvieron una inmediata repercusión en el arte, que rápidamente asimiló la nueva concepción de lo “*queer*”. En este ámbito, cabe destacar la enorme repercusión que tuvo la entrevista²² que Judith Butler concedió a la revista *Artforum* en 1992.

Los artistas no sólo toman la teoría como base de sus creaciones sino que el campo político-social se convierte en una de sus principales influencias. Entre lo conceptual-teórico y la crítica social es por donde deambula el arte contemporáneo. Una “generalización” conceptual y apropiación de lo social que ha desembocado en una “vulgarización” del arte en nuestros días, tal y como ha señalado Donald Kuspit (2006b, 15): “para ser artista, todo lo que uno tiene que hacer es tener un ‘concepto’, lo cual sugiere que el concepto de artista, lo mismo que el de arte, ha dejado de tener un significado claro.”

²¹ LLAMAS, Ricardo & VILA, Fefa (1997, 219): “La Radical Gai lleva a cabo una campaña con mensajes como ‘limpia las chutas con lejía’, ‘utiliza condón y lubricante en todas las penetraciones’, ‘utiliza cuadros de latex, sobre todo durante la regla’, o ‘ponte un condón. Si no...olvidalo.’”

²² KOTZ, Liz (1992, 82-89): “The body you want (interview to Judith Butler)” en *Artforum* 31, nº 3, noviembre. Disponible en: <http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/KotzButler.pdf> (Consultado el 23 de noviembre de 2011).

Consideramos que este terreno movedizo entre la teoría y el activismo social es el estigma o la problemática del considerado “arte *queer*”. Ya que en determinadas obras, centradas en la temática gay o lésbica, donde muchos pueden ver un signo de asimilación y lucha por la visibilidad, otros ven un peligro contagioso o mucho peor, un exhibicionismo gratuito. Aunque nuestro país cuenta al menos con leyes igualitarias –otra cosa sería su aplicación y cumplimiento- a día de hoy, comprobaremos el reducido número de artistas y exposiciones realizadas en nuestro país, centradas en el cuestionamiento de los estereotipos de género y la visibilidad de identidades alternativas.

Los largos años de la dictadura, más el encantamiento ilusionado de la democracia hicieron que durante los setenta y ochenta no se produjera un panorama artístico potente, como para ser designado como “arte de género”, y mucho menos *queer*. Para Juan Vicente Aliaga (2005, 75) “plantearse cómo se habían forjado las concepciones hegemónicas de la sexualidad fue una cuestión ajena a las preocupaciones del arte español de la poco prodigiosa década de los ochenta.” Los ochenta oficiales, los que acreditan el mercado y las instituciones, ocultan un conjunto de propuestas artísticas discrepantes, algunas surgidas de forma embrionaria en el periodo de agonía del franquismo y en el tránsito a la democracia reformista. Nos referimos, entre otros, por un lado, a la obra de Juan Hidalgo y de Esther Ferrer, ambos miembros del Grupo Zaj; y por otra parte, al pintor-performer travesti Ocaña.

El primer grupo que se puede considerar *underground* en nuestro país y que se inserta en los principios marcados por el movimiento Fluxus es el desaparecido Grupo Zaj. En 1958, el artista español Juan Hidalgo coincide junto con el italiano Walter Marchetti en los encuentros de Darmstadt (Alemania) con el compositor John Cage, en lo que sería el primer detonante del movimiento neodadaísta Fluxus. En 1964, dos años después de la declaración de Macunas, los artistas Juan Hidalgo y Marchetti, constituirán junto con el compositor Ramón Barce, el Grupo Zaj. En 1967 se incorporará la artista Esther Ferrer, con la que el grupo comenzará a desarrollar trabajos mucho más centrados en el cuestionamiento de la identidad de género y la representación de sexualidades no normativas a través de la *performance* y el videoarte. Tras su polémica y fundamental participación en los Encuentros de Pamplona de 1972 y debido a los problemas de libertad

de expresión imperantes en la España tardo-franquista, el grupo concentra sus actividades y proyectos fuera del Estado Español, actuando como uno de los representantes más importantes de la vanguardia disidente española de la época hasta su disolución en 1996.

Uno de los eventos más relevantes a finales de los setenta fue el *VII Encuentro Abierto Internacional de Video* organizado por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Jorge Glusberg en 1977 donde tuvieron lugar unas conferencias a cargo de los realizadores venezolanos Margarita D'Amico y Manuel Manzano, de las que surgiría el colectivo Video Nou (1977-1979), uno de los fundadores del video como experiencia de comunicación alternativa y pioneros del “videoarte *queer*” en nuestro país, ya que son los responsables de las primeras obras que muestran identidades alternativas en el escenario artístico del Estado Español, gracias al retrato que realizan de los *performers* Ocaña y Camilo. Ambos, junto al historietista Nazario, convirtieron Barcelona en uno de los focos disidentes más potentes de la ortodoxia sexual, especialmente tras su participación en 1977 en la primera manifestación del orgullo gay en el Estado Español para la derogación de la Ley de Peligrosidad Social, organizada por el *FAGC (Front d'Alliberament Gai de Catalunya)*, tal y como quedó registrado por el filme de Ventura Pons: *Ocaña, un Retrato Intermitente* (1977) o el vídeo del colectivo Video-Nou: *Actuació de Ocaña y Camilo* (1979).

En los años ochenta, Madrid se contagió de la apertura y activismo de Barcelona, tal y como demuestran las fotografías de Pablo Pérez Mínguez, donde se muestran las acciones de diferentes grupos y artistas como un joven Pedro Almodóvar y Fabio MacNamara, representantes de la estética *kitsch*, *camp* y *trash* de aquellos años post-franquistas, movimiento conocido como “La Movida”. Tal y como se refleja en la exposición *La Movida Madrileña* (Sala de la Comunidad de Madrid Alcalá 41, 2006) comisariada por Blanca Sánchez o la retrospectiva a Juan Gatti en la exposición *Contraluz* (Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II, 2012), comisariada por Rafael Doctor. De hecho, tanto

Iván Zulueta²³ como Pedro Almodóvar²⁴ fueron dos de los pioneros del videoarte en nuestro país, a través de sus incursiones en el video y sobre todo, en el súper 8.

A finales de esta década, aparece en el escenario artístico español una de las figuras más importantes del arte comprometido con el SIDA y con las identidades marginales, como fue el artista Pepe Espaliú. Sus temas giraban en torno a la representación del hombre y su vinculación a la tradición patriarcal: condiciones bajo las que el cuerpo masculino puede erotizarse y ser presentado como un objeto voyeurístico para la mirada femenina; el cuerpo viril como un objeto erótico de otra mirada masculina; el masoquismo masculino. En un contexto socio-cultural como el español repleto de forzadas ocultaciones y silencios, Espaliú fue tejiendo una elaboradísima gramática, cuajada de metáforas literarias y parábolas que le servían de coartada para desplazar una identidad que no quería / podía asumir: su orientación homosexual. Revestida de alusiones al rostro, eje de la identidad y vértice paradigmático del individuo, su obra –en su doble dimensión artística y literaria– está asentada sobre las bases de citas a las figuras masculinas que proliferan en la narrativa y la vida de Jean Genet: un punto de referencia ineludible para analizar el camino del deseo del propio artista. En 1992, la acción *Carryings* de Pepe Espaliú se convierte en la primera acción artística en tratar abiertamente sobre la problemática del SIDA en el Estado Español. En dicha acción, desarrollada en las ciudades de San Sebastián y Madrid, el artista exhibía públicamente a través de pancartas su condición de enfermo y también de homosexual, mientras su cuerpo era soportado por las personas que le acompañaban durante el recorrido. Un año más tarde, durante una residencia artística en la ciudad de Arnhem (Holanda), Espaliú realizó la acción *El nido* (1993) que consistió el giro del propio artista en torno al nido, construido en el tronco de un árbol, mientras se despojaba de la ropa que vestía. Este nido, funcionaba metafóricamente, como un refugio para todos los inadaptados

²³ Algunas de las obras en súper 8 más relevantes de Iván Zulueta son *Mi ego esta en Babia* (1975), *A Malgam A* (1976) o *Tea for Two* (1978) tal y como se recoge en el homenaje, celebrado tras su fallecimiento, en el programa Xcèntric (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, CCCB). Disponible en: <http://www.cccb.org/xcetric/es/sessio-sesia-34502> (5 de septiembre de 2012).

²⁴ En el año 2011, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) rindió homenaje al cineasta con *Celebrating Pedro Almodóvar*, donde se recogían tres de sus súper 8: *Dos putas / Historia e amor que termina en boda* (1974), *La caída de Sodoma* (1975) y *Sexo va, sexo viene* (1977). Disponible en: http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/11/17/celebrating-pedro-almodovar (5 de septiembre de 2012).

y expulsados del espacio público. Como apunta Juan Vicente Aliaga (2009b, 34), “Espaliú transmitió como pocos la irresoluble realidad de quienes estaban atrapados en una enfermedad que sabían mortal y el deseo de huir en pos de una vía de escape.” Una respuesta sutil y armónica frente al contexto fuertemente politizado de rabia e impotencia ante la marginación de la población homosexual y los enfermos de SIDA. A pesar de su temprana muerte en 1993, Espaliú sigue teniendo una presencia constante en los centros de arte nacionales.

Inspirado por Espaliú, el artista multidisciplinar Pepe Miralles inició manifestaciones públicas como *The Carrying Society*, una acción de 1994 que empapeló las calles de Santiago de Compostela con carteles que lanzaban preguntas a la sociedad como: “Si abiertamente os comunicara mi estado de salud, ¿cuántos de vosotros haríais un acto de compasión para después construir un muro a mi alrededor?”, y otros textos en los que hacía referencia al elevado número de ciudadanos que estaban a favor de recluir a los enfermos de SIDA, así como la inaccesibilidad a la información preventiva y sobre la propia enfermedad. Las acciones de Espaliú y Miralles fueron determinantes en la tradición del arte de género en nuestro país, ya que fueron la consecuencia directa, o si se nos permite, la “versión española” de los trabajos de *ACT UP*; del colectivo *Testing the Limits*, que se dedicó a la catalogación y documentación de todas las acciones sobre la epidemia del SIDA; así como de *Gran Fury*.

En nuestro país las “exposiciones sobre género” no llegarán hasta bien entrada la década de los noventa, ya que las organizadas anteriormente alrededor de la temática citada, se habían llevado a cabo bajo la problemática etiqueta de “exposiciones de mujeres” como fue la exposición *Mujeres en el arte español contemporáneo (1900-1984)* (Centro Cultural Conde Duque de Madrid, 1984), con setenta y siete pintoras y escultoras seleccionadas, bajo un criterio sexista, con sólo una obra por artista, sin tener en cuenta la importancia de la trayectoria individual o la trascendencia de la corriente artística a la que perteneciera en la historia del arte español del siglo XX, entre otras premisas posibles.

En la década de los noventa comienzan a aparecer otro tipo de muestras, más vinculadas a los movimientos feministas, LGTB, *queer*, intersexo y transexuales; no sólo desde un punto de vista crítico con el reconocimiento del constructo identitario, sino también desde una actitud manifiestamente reivindicativa en contra del universalismo de las representaciones convencionales. En la mayoría de estas muestras de arte prima la desmitificación de la identidad fija, el juego continuo entre lo masculino y lo femenino, así como la visibilidad de identidades subversivas

Una de las primeras comisarias en realizar un proyecto dentro de estas coordenadas, fue Mar Villaespesa, encargada de la exposición *100%* (1993) -cuyo título era una alusión provocadora a la cuota de representación femenina del 25% aprobada por el PSOE en su XXI Congreso de 1988-. El proyecto intentaba “tejer hilos conductores que carguen de energía un posible marco desde donde presentar las obras de arte; un marco de discusión, ya que creemos que la práctica artística es una experiencia de la realidad que debe ser analizada por la capacidad de respuesta crítica que genera” (Villaespesa, 1993, 17). Dicha exposición aparece en un momento en el que la crítica de arte española no está especialmente interesada por las cuestiones de género o las cuestiones feministas, tal y como sugieren algunas críticas del momento como el periodista Ignacio Camacho (1993, 43), cuya crítica sobre la exposición *100%* es la siguiente:

Para cierto feminismo militante, la discriminación positiva implica la clemencia con los resultados, y por ahí no paso. Un cuadro malo es malo lo pinte una mujer, un hombre o Bibi Andersen con el capullo que enseña en la última película de Almodóvar. Y lo que hay reunido en Sevilla bajo el significativo epígrafe de “100%” es cien por cien deleznable.

Con esta cita mostramos un ejemplo del estancamiento dentro del panorama crítico y artístico español, opuesto a las nuevas políticas de género que comenzaban a ser habitual e imprescindible en el arte contemporáneo internacional. Aunque hubo otra parte de la crítica que recibió la exposición desde otra perspectiva, menos conservadora y machista, como el texto de Ángel Pérez Villén (1993, 87), publicado en la revista *Lápiz*:

La primera impresión aun antes de visitar la muestra fue la de que se trataría de una de esas exposiciones de mujeres que con el advenimiento de las libertades democráticas solían coincidir con el Día de la Mujer. Sin embargo, una vez vista tiene su interés en nuestro país por cuanto supone uno de los primeros intentos -si no es el primero- de articular la práctica y la crítica artísticas femeninas (feministas) como una entidad consciente y diferenciada.

A la exposición *100%* le van a suceder una serie de muestras colectivas, donde el objetivo principal fue sedimentar los postulados feministas, a través de la difusión de la obra de artistas, que habían sido invisibilizadas y obviadas por la crítica y política artística nacional hasta ese momento. Algunas de estas exposiciones fueron: *Territorios indefinidos. La construcción de la identidad femenina* (Museo de Arte Contemporáneo de Elche, 1995); *Femenino Plural. Arte de mujeres al borde del tercer milenio* (Museo Nacional de BB. AA. de Buenos Aires, Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y Dirección General de Promoción Cultural, Comunidad Valenciana, 1998); *Zona F* (Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, 2000); *Mujeres que hablan de mujeres* (Espacio Cultural El Tanque, Santa Cruz de Tenerife, 2001); *El Bello Género. Convulsiones y permanencias actuales* (Sala Plaza de España, Madrid, 2002); *La Costilla Maldita* (Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, Las Palmas de Gran Canarias, 2005); *Carrera de Fondo* (Centro Andaluz de las Letras, Sevilla, 2005); *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo* (Museo de BB. AA., Bilbao, 2007); *La Batalla de los Géneros* (Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2007); o la última retrospectiva dedicado a ello, *Genealogías feministas en el arte español 1960-2010* (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2012).

También existen otros ciclos y programas de video, centrados en el arte feminista o los trabajos sobre identidad de género, como la labor realizada por el Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz) con el programa semestral *Contraseñas. Nuevas Representaciones sobre la feminidad*, organizado actualmente por Xavier Arakistain y compuesto por un ciclo de conferencias y una exposición de videoarte comisariada por artistas, teóricas o activistas feministas.

Desde que apareciera la definición moderna de “homosexualidad” en 1895, siempre ha habido artistas gays, lesbianas o transgénero que han realizado diferentes exposiciones, sin embargo, la categoría de las ‘exposiciones homosexuales’ no aparecerá hasta mediados de la década de los ochenta, tal y como defiende Elisabeth Lebovici (2009, 60):

La ‘exposición homosexual’ está vinculada a los movimientos de liberación feministas, gays, lésbicos, *queer*, intersexo y transexuales; y no solo al reconocimiento de su identidad, sino también a la afirmación de su diferencia, tanto ante los ojos de sus iguales como ante los de los espectadores, cuya sexualidad es desconocida [...]. En estas exposiciones se trata también de revelar actitudes, manifiesta o implícitamente, de situarse de forma específica contra el universalismo de las representaciones convencionales o, por el contrario, evocarlas, dándoles la vuelta o declinándolas.

La única exposición en el Estado Español que hemos considerado que podría insertarse dentro de estos cánones sería *Radicales Libres. Experiencias Gays y Lésbicas en el Arte Peninsular* (Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005), donde se recogen diferentes obras de artistas hispano-lusos que han trabajado sobre la homosexualidad durante el siglo XX.

El activismo *queer* dentro del panorama artístico español está representado, en la mayoría de los casos, por grupos o artistas que han reunido, constituyéndose como colectivos. Algunos de los ejemplos más relevantes están formados únicamente por mujeres como sería el caso de Erreakzioa-Reacción (Azucena Vieites y Estíbaliz Sádaba); O.R.G.I.A. (Sabela Dopazol, Carmen Muriana, Beatriz Higón y Tatiana Sentamans); Girls Who Likes Porno (G.W.L.P.) –cuya principal representante sería la activista *queer*, María Llops-; y LSD (Lesbianas Sin Duda, entre otras cambiantes denominaciones como: Lesbianas Sin Onda, Lesbianas Sobretudo Diferentes, Lesbianas Sudando Deseo, Lesbianas Saliendo Domingos, Lesbianas Sin Dinero, Lesbianas Sospechosas de Delirio, Lesbianas Suscitando Desorden, Lesbianas Se Desata,...) –colectivo al que estuvieron vinculadas, al menos temporalmente, artistas y activistas como Virginia Villaplana, Itziar Okariz, Fefa Vila, Beatriz Preciado, Carmela García, María José Belbel, Marisa Marza, Liliana Couso Domínguez, Floy Krouchi, Katuxa Guede, Pilar Vázquez o Arantza Gaztañaga, entre otras-.

En el Estado Español, una de las primeras exposiciones que incluye la masculinidad como objeto de análisis, desde una óptica *queer*, fue *Transgénéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* (Koldo Mitxelena, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1998), comisariada por Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga. Un año antes de dicha exposición, y en el mismo espacio artístico, tuvo lugar la exposición *El Rostro Velado. Travestismo e Identidad en el Arte*, organizada por José Miguel G. Cortés. En esta línea sobre la transexualidad, tanto HaM –de hombre a mujer- como MaH –de mujer a hombre-, las comisarias Xabier Arakistain y Rosa Martínez organizaron la exposición *Trans Sexual Express: A classic for the third millenium* (2001) en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona, tomando como punto de partida los comportamientos disidentes y las prácticas *queer* para enriquecer el espectro de feminidades y masculinidades posibles. En 2005 tuvo lugar la exposición *Fugas Subversivas: reflexiones híbridas sobre las identidades* organizada por la Universidad de Valencia.

Una de las últimas grandes exposiciones dedicadas a la representación de masculinidades y feminidades alternativas en la historia del arte contemporáneo ha sido *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte* (2009) en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), con la cual el comisario Juan Vicente Aliaga continúa su proyecto iniciado en la exposición *La batalla de los géneros* (2007), organizada en el mismo centro y citada anteriormente.

Dos de las exposiciones que más han profundizado en el significado contemporáneo de la “masculinidad” y donde lo masculino ha sido el eje vertebrador que ha dirigido la línea curatorial y ha marcado la investigación del discurso expositivo: *Héroes caídos: Masculinidad y representación* (2002) y *Bad Boys* (2003).

La exposición *Héroes caídos: Masculinidad y representación* tuvo lugar en el Espacio de Arte Contemporáneo de Castelló y fue comisariada por José Miguel G. Cortés, director de dicho espacio entre 1998 y 2003. Esta muestra supuso la primera investigación y trabajo expositivo en reflexionar acerca de la posibilidad real de modificar las

representaciones monolíticas asociadas con lo masculino. Según José Miguel G. Cortés (2002, 57), el proyecto muestra “imágenes que reflejan los aspectos más frágiles y vulnerables, que plasman los temores y las inseguridades a los que el hombre contemporáneo se enfrenta”.

La muestra *Bad Boys* comisariada por Agustín Pérez Rubio, actual director del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), fue presentada en el pabellón español en la 50ª edición de la Bienal de Venecia de 2003. La muestra incluía los trabajos en vídeo de siete²⁵ videoartistas españoles. Todas las piezas eran una crítica a los mecanismos de construcción de la masculinidad así como una reflexión sobre el significado y las implicaciones de la masculinidad en la juventud contemporánea.

²⁵ Los siete videoartistas seleccionados para la muestra *Bad Boys* fueron Manu Arregui, Carles Congost, Jon Mikel Euba, Joan Morey, Sergio Prego, Pepo Salazar y Fernando Sánchez Castillo. Algunas de las piezas de los siete videoartistas se encuentra entre las cincuenta obras seleccionadas para nuestro estudio de caso.

CAPÍTULO 3. DECONSTRUYENDO MASCULINIDADES.

“VIDEOARTE *QUEER*” CONTRA LA HEGEMONÍA Y PODER PATRIARCAL

3.1. CRITERIOS PARA ANALIZAR EL VIDEOARTE ESPAÑOL

Deconstruir la identidad no significa deconstruir la política, sino establecer como políticos los mismos términos en que se articula la identidad. (Colaizzi, 1995, 25)²⁶

El estudio de caso elegido para contrastar el objeto de investigación de nuestra Tesis es una selección de cincuenta piezas de videoarte español realizadas entre los años 2000-2010. La elección no es casual. En primer lugar son piezas cuyo tema vertebrador es la masculinidad y, además, sus autores/as se insertan dentro de lo que podríamos denominar, en palabras de Juan Vicente Aliaga (1997, 54), “arte *queer* español”, basado principalmente en la influencia conceptual de la Teoría *Queer* al arte español contemporáneo. La selección de estas piezas no se ha basado en criterios reduccionistas, tal y como apuntamos anteriormente, basado en la nacionalidad de los / las videoartistas o de la fuente de producción financiera, sino además de los criterios temporales y temáticos, hemos impuesto otros criterios que unifiquen la muestra seleccionada:

- Obras expuestas en un contexto artístico nacional: galerías, centros, museos y espacios artísticos localizados en el territorio del Estado Español.
- Autores/as cuya obra esté representada en la colección de galerías y muros nacionales y/o que hayan desarrollado la mayor parte de su producción artística en nuestro país. Para la muestra tendremos en cuenta, además de artistas cuyo único o principal medio de expresión creativo sea el videoarte, otros cuyo uso del videoarte sea esporádico o no sea la disciplina por la que han recibido mayor reconocimiento.

²⁶ COLAIZZI, Giulia (1995, 25): “To deconstruct identity does not mean to deconstruct politics, but means to “establish as political the very terms through which identity is articulated.” (Traducción propia).

Del mismo modo, tendremos en cuenta autores que realizan videoarte o lo han utilizado, pero cuyo campo de trabajo o expresión no sea exclusivamente el arte.

- Piezas que puedan visualizarse íntegramente, a las cuáles se pueda tener acceso de forma libre y gratuita, a través de la Web o los canales de distribución videográfica de los propios artistas; o de forma restringida, ya sea por medio de permisos en colecciones públicas o galerías privadas o a través del pago en catálogos de video *online* como *Hamaca. Media & Video Art distribution from Spain*²⁷, dedicada al videoarte español o *Ubu Web*²⁸, destinada a la exhibición de piezas audiovisuales del *underground* internacional.
- Obras videoartísticas en las que el tratamiento de la masculinidad se base en su representación a través del cuerpo, ya sea por medio de la autorepresentación de los/las autores/as o a través de otros personajes y/o figuras. Es decir, mediante el uso del videoarte como espejo o sistema de registro de los cuerpos. Lo cual permite la desfragmentación del cuerpo humano, a través de la cuál poder manejar sus posibilidades de representación y significación.
- El objeto de estudio seleccionado, además de centrarse en la masculinidad tal y como hemos indicado, debe cuestionar la identidad, desde una perspectiva *queer*, es decir, no como una condición esencialista sino como un proceso de construcción socio-cultural. De esta forma, estas piezas son un reflejo de los mecanismos en los que se basa la masculinidad contemporánea.

En la selección del objeto que vamos a analizar hemos querido por un lado, marcar y definir unos criterios válidos que nos permitan obtener con objetividad una muestra representativa dentro de la gran amalgama que supone el videoarte contemporáneo español; pero a su vez, hemos optado por unos criterios no reduccionistas con los que conseguir la flexibilidad suficiente para poder mostrar la riqueza del medio, así como la libertad técnica

²⁷ Web de *Hamaca. Media & Video Art distribution from Spain*: <http://www.hamacaonline.net>

²⁸ Web de *Ubu Web*: <http://www.ubuweb.com>

y creativa del videoarte. Esto significa que en nuestra elección no se harán distinciones según el formato, la forma de producción, exhibición o distribución, o según el tipo de narración utilizada en las obras.

La búsqueda del objeto de estudio no se ha basado en criterios identitarios de sus autores, sino que hemos priorizado las obras, tanto por su significado como su relevancia dentro del conjunto que pretendemos organizar. Es por ello que no solamente hay obras creadas por un solo autor sino que hemos incluido colectivos, así como obras realizadas por varios artistas en colaboración.

En estas líneas, queremos dejar constancia de que el objetivo último de esta muestra ha sido la de reflejar y dar visibilidad al mayor número de masculinidades presentes en la sociedad contemporánea, sin distinción de sexo, género, raza o clase social. Una representación crítica realiza desde una perspectiva “realista” documental o desde el tono irónico o humorístico de la ficción.

Las fuentes a las que nos hemos dirigido para buscar dicho objeto de estudio han sido el catálogo de artistas presente en las bases de datos de la Web de distribución del videoarte español *HAMACA* así como el catálogo de artistas españoles incluidas por el organismo público Acción Cultural Española (AC/E)²⁹, organismo que surgió de la fusión de las tres sociedades estatales destinadas a la promoción y difusión de la cultura española tanto dentro como fuera de nuestro país: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) y Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales (SEEI).

Además hemos ampliado el trabajo de campo a través de los catálogos, fondos bibliográficos y colecciones del Centro de Documentación, Biblioteca y Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), el Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Biblioteca-Centro de

²⁹ Acción Cultural Española (AC/E). disponible en <http://www.seacex.es> a través de la cuál se puede tener acceso a un listado representativo de artistas españoles donde además encontrar bibliografía y textos sobre dichos autores.

Documentación de Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), Biblioteca del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC) así como la Mediateca, Espacio de Media Art del Caixa Forum de Barcelona, Obra Social “la Caixa”.

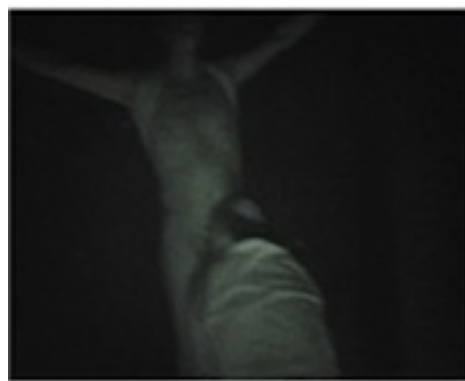
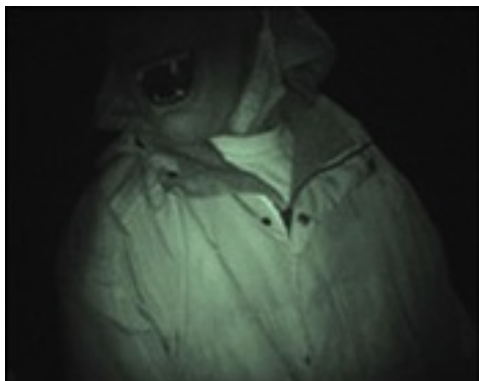
3.2. ANÁLISIS VISUAL DEL ESTUDIO DE CASO

A lo largo de este capítulo realizaremos el análisis audiovisual de las cincuenta piezas de videoarte que constituyen el objeto de nuestro trabajo de investigación. El análisis se realizará a partir de los criterios metodológicos marcados por la hermenéutica de las imágenes y el análisis de textos visuales, siguiendo consecuentemente los pasos marcados y definidos en el apartado “1. 2. 4. Método de análisis de las obras”.

Actualmente, una de las prioridades del artista contemporáneo es la necesidad de trabajar con su propio cuerpo y plantear su representación, no como sustituta de la realidad, sino una materia híbrida en constante diálogo. Muchos de los trabajos que analizaremos son el reflejo o la premonición del nacimiento de un nuevo ser, con un cuerpo inclasificable, libre de cualquier identidad castradora y al margen de cualquier especie conocida. Son propuestas que nos anuncian el surgimiento de un nuevo sujeto híbrido, quizás integrado, en también, una nueva sociedad atravesada por la cibernética y “virtualizada” por la esfera digital. Como apunta Michel Foucault (2005, 32) “un acto de conocimiento en sí mismo y por sí mismo nunca puede llegar a dar acceso a la verdad si no está preparado, acompañado, duplicado, realizado mediante una cierta transformación del sujeto.”

Mister Hyde I (Darkroom) (2004)

Carlos Aires



La figura singular de Carlos Aires se caracteriza por transformar la realidad en ficción, lo unívoco en equívoco y la fantasía en posibilidad. Su producción se ha centrado en la fotografía, aunque también utiliza diferentes disciplinas y formatos que van desde la pintura a la reutilización de vinilos en forma de escultura, así como otro elemento que ofrece significados múltiples, como es el video.

El universo de Carlos Aires parte de la tradición andaluza, marcada por el toreo, la religión y el flamenco, hasta las tendencias más *kitsch* de los años setenta, arte pop, cine musical o bailes de guateque. Todo ello acompañado de una presencia sexual constante y su interés por la cuestión de la identidad. A lo que hay que añadir un cierto gusto por lo barroco, lo abyecto³⁰ e incluso por cierto sentido del humor. Aunque una de sus mayores preocupaciones es la invisibilidad de los hechos que ocurren cada día y la dificultad de asumir los acontecimientos alejados del entorno inmediato.

³⁰ La noción de abyecto que empleamos, la tomamos del ensayo “Sobre la abyección” de Julia Kristeva (2004, 7-46), definido como aquello que pertenece y está íntimamente relacionado con el sujeto, de lo cual debe desprenderse y ocultar al entrar en contacto con lo social y lo público dadas las connotaciones negativas que adquieren fuera del cuerpo interior. Se distinguen tres categorías de abyección, relacionadas con las tres fases del proceso constitutivo: comida o vómito (fase oral), desechos corporales como la caca, la orina o el sudor (fase anal) y los signos de diferencia sexual (fase genital). Kristeva considera que lo abyecto no se queda en lo personal sino que a través del arte, la literatura, los ritos religiosos y aquellas formas de comportamiento sexual que la sociedad tiende a rechazar, subvertimos y transgredimos lo abyecto: lo que perturba identidad, sistema y orden.

El artista español vivió durante más de cinco años en la ciudad de Amberes (Bélgica). Aunque tanto su producción y presencia no se ha limitado a la ciudad flamenca sino que ha sido una de las figuras más relevantes y activas, tanto del ámbito artístico español como del europeo en los últimos años, especialmente a partir del escándalo que supuso su participación en la celebración de la presidencia austriaca de la Unión Europea en el año 2006. Una exhibición colectiva de setenta y cinco artistas, financiada por la cancillería, que inundó las calles austriacas, para la cual, el artista no dudó en ofrecer su visión de la participación europea en la conflictiva Guerra de Irak: una serie de fotografías, irónicamente tituladas *Ellos me enseñaron a amar* (2006) en la cual presentaba la fotografía a todo color de tres cuerpos desnudos en plena orgía con caretas de George W. Bush, la reina Isabel de Inglaterra y Jacques Chirac adornando las vallas publicitarias de Viena.



Serie fotográfica *Ellos me enseñaron a amar* (2006)

Mister Hyde I (Darkroom) fue realizado en una feria de atracciones y una discoteca gay del municipio de Antwerpen (Bélgica), tal y como indica el autor en la descripción de la obra.³¹ Dentro de la feria, la acción se desarrolla en las instalaciones del conocido como “Castillo del Terror”; en la discoteca, las imágenes proceden del interior del *Dark Room*³² (cuarto oscuro). El video muestra una serie de escenas breves registradas con una cámara de luces infrarrojas. En el video, cuyas imágenes son en blanco y negro, podemos vislumbrar parejas realizando sexo, tríos u orgías entre varios hombres; y del mismo modo, personas aterrorizadas durante el recorrido de la atracción, así como el rostro de los monstruos de cartón y piedra que lo integran. Cuartos oscuros y castillos del terror se convierten en espacios muy parecidos: oscuros, espeluznantes y llenos de rincones de

³¹ Citado en la descripción de *Mister Hyde I (Darkroom)* en la Web del propio artista. Disponible en: <http://www.carlosaires.com/english.html> (consultado el 13 de agosto de 2011).

³² Espacio o habitación, generalmente situado en el interior de locales de encuentro homosexual como bares o discotecas, donde se practica sexo de forma anónima.

miedo. A través de un proceso de edición precisa, es prácticamente imposible vislumbrar diferencia alguna entre los planos del cuarto oscuro de las imágenes de la atracción de feria. La pieza trata de poner en relación los cuerpos gays que realizan diferentes prácticas sexuales y los cuerpos de los espectadores: nuestra mirada penetra violentamente dentro de esas escenas privadas, descubriendo la desnudez, las imperfecciones de los cuerpos que han sido protegidos por la mortaja de la oscuridad.

Carlos Aires entra de incógnito en el cuarto oscuro con una cámara compacta de infrarrojos colgada al cuello. Va circulando a través de la boca del lobo, guiándose a sí mismo a través del tacto con las paredes, así como con los cuerpos extraños que se suceden durante el recorrido. El artista no puede ver lo que está registrando hasta que visualice el material en el ordenador de su estudio. De fondo, se escucha como si de una habitación cercana al espacio de proyección se tratara suena una canción —un bolero de Nat King Cole— que se repite constantemente. Esto da una sensación de danza continúa de los cuerpos registrados por el vídeo. Todo ello registrado cámara a mano conduce al espectador a un estado de angustia, tensión y claustrofobia continua.

Partiendo del postulado de que la realidad que se nos presenta siempre está manipulada, determinada, a través de diferentes filtros como son los medios de comunicación mayoritarios, el capitalismo y la sociedad heteronormativa; parece que en este caso, Carlos Aires ha tomado la decisión de falsearla él mismo, a través de la manipulación de las imágenes. El modo en que el artista combate esta ceguera de lo visible es precisamente dificultando esta disponibilidad absoluta de la visibilidad, presentándonos imágenes confusas o borrosas, para, de este modo, forzarnos a ver tal vez mejor, o forzarnos a entender. Esta obra nos enfrenta a un mundo donde los contrarios se encuentran: realidad y ficción, verdad y falsedad, naturalidad y artificio, amor y violencia, son algunas de las dicotomías que aquí se confunden. Tal y como apunta el propio artista, detrás de cada verdad en la que se basa una historia oficial existe otra clase de verdad —aún más real—, detrás de cada ganador hay un perdedor y, como en las historias de príncipes azules y cuentos de hadas, existen bellos hombres besados por princesas y, al mismo tiempo, cuerpos deformes y bestias grotescas a los que ningún beso podrá transformar.

Este habitáculo fue una revolucionaria invención que permitió el intercambio sexual entre hombres dentro de espacios urbanos y no sólo en parques y bosques alejados de la vida social. La estructura y el éxito de un cuarto oscuro es en apariencia bastante sencilla: cercar uno de los rincones de un bar o discoteca de clientela gay, dejarlo sin luces y en unos minutos se formará una cola en la puerta de entrada. Aunque muchas veces se considera que el único público que asiste a estos encuentros son hombres mayores, gordos, calvos o extremadamente delgados (todos aquellos que no entran en los cánones de belleza mascados por el *mainstream* gay, donde pueden ocultar su fealdad o imperfecciones) la realidad muestra algo muy distinto y, el espectro de hombres que realizan estas prácticas, es bastante heterogéneo. Desde la sociedad heteronormativa en la que nos encontramos, poco importan las cualidades físicas de estos hombres, ya que lo que les convierte en monstruos no son sus imperfecciones o desvarías en referencia a unos cánones de belleza determinados; ni tampoco sus controvertidas “prácticas sexuales”, sino su marca como homosexuales. De ahí el símil que Carlos Aires nos muestra en este video: Homosexualidad = Monstruosidad.

Es necesario saber que la homosexualidad surge como categoría en el siglo XIX, cuya descripción de cómo fue concebido el término fue realizada por Foucault en su *Historia de la Sexualidad. La voluntad del saber* (1976). Para el autor francés, la homosexualidad surge en la década de 1870, como una categoría construida y no descubierta que propone a los homosexuales como “una especie: un tipo aberrante de ser humano definido por la sexualidad perversa.” (Spargo, 2004, 28). El binarismo heterosexual / homosexual es una producción homofóbica. El primer término no está marcado y no es problematizado: designa la categoría a la cual se supone que todo el mundo pertenece. Mientras que el segundo designa una categoría de personas que se diferencian de las personas “normales” no marcadas. Heterosexualidad y homosexualidad representan una oposición jerárquica, la primera necesita de la segunda para afianzarse y mantener la hegemonía.

La homosexualidad es asumida y pensada desde la heteronormatividad y dentro de esta lógica se pueden encontrar múltiples procesos que evidencian el peso de los imaginarios sobre “masculinidad hegemónica” como norma y, como consecuencia, la

construcción de una auto-homofobia que se inscribe en el discurso que pregona la “tolerancia” a las que han sido catalogadas y, a partir de allí, excluidas como “minorías sexuales”. Carlos Aires saca a los homosexuales de esos “Castillos del Terror Sexuales” para exponerlos ante el puritanismo heterodominante. Desde luego, un ejercicio visual valiente: el arte como función social. Una pieza que no entra en discusiones morales sobre el bien o el mal, ni calcula el peso social de las faltas o aciertos, tan sólo gira en torno a lo probable e improbable, dulcificando con humor y sutileza la realidad censurada.

Coreografía para cinco travestis (2003)

Manu Arregui



El trabajo videoartístico de Manu Arregui combina fluidamente aspectos del imaginario fantástico –tanto videojuegos contemporáneos como películas hollywoodienses de los años veinte y treinta- con las cuestiones de género más problemáticas de la actualidad provenientes de la realidad a través de imágenes creadas mediante la animación digital. El artista plantea en sus proyectos el constante debate entre los límites de la realidad y la ficción, unas fronteras en las que diluye sus miedos y propone alternativas a las condiciones y circunstancias predeterminadas.

Tal y como apuntamos en el “Capítulo 2. Estado de la cuestión: entre la academia y el arte”, Donald Kuspit (2006b, 15) considera que el arte contemporáneo está copado de conceptos, ya que lo se valora es la producción de conocimiento, para tomar distancia con lo vulgar: el entretenimiento, generador de placer y de emociones. Sin embargo, Arregui consigue mezclar esa doble intencionalidad, consiguiendo construir historias que atraen irremediabilmente al espectador por una extrañeza visual única, que viene acompañada de un discurso conceptual sugerente y atractivo. El ordenador es su medio de trabajo, a través del cual mezcla vídeos y fotografías con técnicas de modelado de imágenes en tres dimensiones. Emplea lo digital, de forma artesanal, él mismo artista crea la forma y volumen, composición, iluminación, sonido etc. Además, desde que comenzó su trayectoria ha controlado todos los procesos de la obra: desde su concepción hasta su distribución.

La mayor parte de su obra audiovisual se basa en la estrategia situacionista de los setenta conocida como *détournement*. Una práctica que consiste en las posibilidades artísticas para tomar un objeto o una historia, que surge de los medios de comunicación de masas, y distorsionar su significado y/o uso original con una intencionalidad de crítica política-social. De hecho uno de los usos más extendidos del modelado digital es su función manipuladora: tanto en el terreno comercial como en el ideológico. La obra de Arregui toma como envoltorio la estética de la industria de la publicidad para enviar un mensaje directo y frío, en el que nunca faltan las referencias al universo gay, así como a la relación amor-odio que mantiene dicho colectivo con los géneros y artistas que lo han construido.

Coreografía para cinco travestis parte de una relectura de los primeros musicales de Hollywood y la obra de artistas como: Horst P. Horst, Regina Relang o Pierre Monier. Los primeros acordes de la canción *The Embassy Waltz*, de Stanley Holloway –del filme *My Fair Lady* (George Cukor, 1964)- suenan al comienzo del vídeo, y una sucesión de imágenes –multiplicación de manos de largas uñas y brazos estilizados virtuales en primer lugar, y piernas danzarinas después- se intercalan y van conformando una sugestiva coreografía, sincronizada y rítmica, con una serie de piruetas de marcado carácter femenino que recuerdan a las del ballet clásico o de la natación sincronizada, homenaje a Esther Williams en *Escuela de Sirenas* (George Sydney, 1944). Son cuerpos aparentemente asexuados, bailando con gesto afeminado, desprovistos de los elementos característicos de la madurez masculina como el vello o el desarrollo muscular. Hasta que aparece el pene de los modelos y sus fluidos corporales en la apoteosis del final del video, no somos capaces de distinguir el género que poseen los cuerpos de la pieza. Una épica “lluvia dorada” con la que Arregui logra subvertir algunos clichés y estereotipos aún en uso, poniendo en tela de juicio los cánones de una sexualidad objetualizada y fetichista.

Con estas coreografías, de corte libre y vital, a modo de las coreografías de *Las chicas de Ziegfeld* (Robert Z. Leonard, 1941) y de claro referente al plano vertical inventado por Busby Berkeley en los años treinta, el artista trata de desarticular una serie de concepciones establecidas y fuertemente arraigadas como sería la frecuente identificación del sexo biológico con la identidad de género. La elección de la fragmentación de las partes

del cuerpo, de desmembramiento, funciona a la perfección, ya que logra un efecto ambivalente y sugestivo. Se cumplen sus palabras, cuando comenta lo que espera transmitir al espectador: por una parte, “engancharlo en una dirección y luego revelarle los mecanismos que están provocando esa emoción” y por otra parte, “destrozar a medio camino una magia en pro de infundir una reacción inversa.”³³

El artista consigue representar la mutabilidad y desequilibrio del cuerpo contemporáneo, así como la “fragilidad” de las concepciones esencialistas. Consideramos que el cuerpo uno de los escenarios más idóneos para la representación de la inconsistencia de los estereotipos y así como de los actos performativos de la identidad de género. De hecho, como indica Judith Butler (2007, 225), “la marca de género está para que los cuerpos puedan considerarse cuerpos humanos [...]. Las figuras corporales que no caben en ninguno de los géneros están fuera de lo humano y, en realidad, conforman el campo de lo deshumanizado y lo abyecto contra lo cual se conforma lo humano”, lo “virtual” en el caso de Arregui.

El travestismo según Marjorie Garber³⁴ (1997, 11) supone la ruptura del binarismo que domina la representación cultural, causando la crisis de las categorías y estableciendo un “nuevo espacio de posibilidades”. Mediante esta pieza, Arregui consigue demoler las concepciones naturalistas y esencialistas de sexo y género, cuestionando del mismo modo la sexualidad heteronormativa. Además, es un homenaje al transexualismo, el transgénero y travestismo, como estrategias identitarias de destrucción, amenaza y subversión de los códigos sexuales y de género patriarcales.

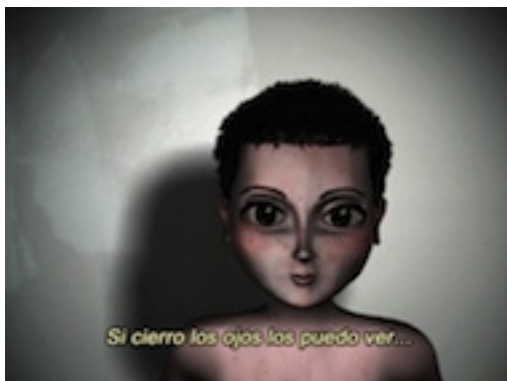
³³ Entrevista audiovisual a Manu Arregui en *Punto de Encuentro* (CEU Media Televisión). Disponible en: <http://www.ceumedia.es/reproductor/21560/n51-manu-arregui-artista> (Consultado el 22 de junio de 2012).

³⁴ GARBER, Marjorie (1997, 11): “The ‘third’ is that which questions binary thinking and introduces crisis –a crisis which is symptomized by both the overestimation and the underestimation of cross-dressing-. But what is crucial here -and I can hardly underscore this strongly enough- is that the ‘third term’ is not a term. Much less is it a sex, certainly not an instantiated ‘blurred’ sex as signified by a term like ‘androgyny’ or ‘hermaphrodite’, although these words have culturally specific significance at certain historical moments. The ‘third’ is a mode of articulation, a way of describing a space of possibility. Three puts in question the idea of one: of identity, self-sufficiency, self-knowledge.”

Tal y como señala el comisario Xavier Arakistain (2002, 12), el artista vendió las cinco copias de “Coreografía para cinco travestis” en su presentación en ARCO 2002, lo que nos lleva a considerar que ya en este tiempo –principios del siglo XXI- se estaban produciendo fuertes cambios, tanto en el interés del coleccionismo de arte por obras que cuestionan la heteronormatividad, así como las nuevas formas de mercantilización del videoarte.

Bonjour Baudrillard (2003)

Manu Arregui



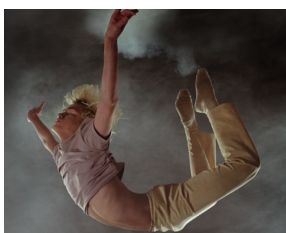
El trabajo de Manu Arregui hay que encuadrarlo dentro de una generación de jóvenes artistas que aparece en el panorama artístico español en uno de los momentos de mayor apogeo del arte contemporáneo en nuestro país. Entre finales de la década de los noventa y principios del siglo XXI se produjo el llamado “boom” de centros de arte y museos de arte contemporáneo en todo el territorio nacional, tal y como hemos indicado y como se demuestra en el “Anexo II: Museos y Centros de Arte”. Esta explosión vino también acompañada de un apoyo público al arte español, en concreto, el arte emergente nacional, dentro de las colecciones de estas instituciones. En el caso de Manu Arregui, fueron el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC (León) así como el Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz), los que prestaron mayor atención a su obra, y apostaron por el artista desde sus inicios.

Aunque desde sus comienzos los temas habituales en su repertorio artístico se centran en el cuestionamiento de la masculinidad, la muerte, el sexo, la infancia y la adolescencia transferidos a un mundo adulto, por lo que la mayoría de su producción podría entrar dentro de los parámetros marcados en nuestro estudio de caso, finalmente, hemos seleccionado sus video animaciones, ya que consideramos que son las creaciones más originales y más características de su estilo personal. Especialmente la analizada *Coreografía para cinco travestis* (2001), así como la obra que ahora nos ocupa: *Bonjour*

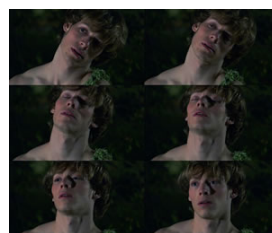
Baudrillard. Aunque consideramos pertinente citar otros de sus trabajos posteriores, referentes a la masculinidad, como son: *Un impulso lírico* (2007) sobre el bailarín Rubén Orihuela, primer deportista profesional de gimnasia rítmica en nuestro país, una especialidad fundamentalmente reservada a las mujeres; *Streaming* (2009) sobre un joven de aspecto andrógino que levita suspendido en el aire desde la caída hacia el vacío –una oda al mito del “ángel caído”; y por último, cabe destacar una de sus últimas creaciones: *Con gesto afeminado* (2011), donde también analiza la masculinidad, esta vez de nuevo a través de los movimientos del cuerpo, inspirándose en las coreografías afeminadas de Los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev y el filme *Spring Nights* (Tatiana Tuttle, 1935).



Un impulso lírico (2007)



Streaming (2009)

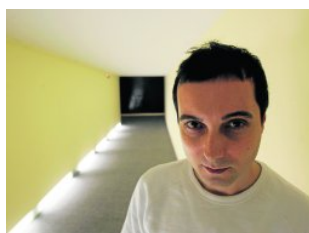


Con gesto afeminado (2011)

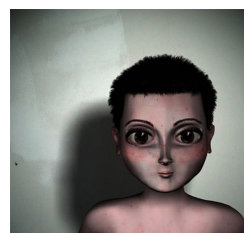
En la obra que analizamos se reducen a la sencillez más absoluta, las destrezas narrativas y visuales de Arregui. Al igual que hiciera en otras piezas como *On My Own* (2001), el artista se vuelve a auto-representar a través de su recreación animada. Cuando comentamos que es su *alter ego*, realizamos esta afirmación, ante el parecido físico del protagonista de ambos vídeos con el propio artista, en lo que vendría a ser otro ejemplo del videoarte como “estética del narcisismo” proclamado por Rosalind Krauss (1976).



On my own (2001)



Manu Arregui (2009)³⁵



Bonjour Baudrillard (2004)

³⁵ Fotografía de Manu Arregui publicada en BALBONA, Guillermo (2009): “El museo se acerca al espacio interior de Manu Arregui” en *El Diario Montañés* (13 de abril de 2009). Disponible en: <http://www.eldiariomontanes.es/20090413/cultura/arte/museo-acerca-espacio-interior-20090413.html> (consultado el 20 de febrero de 2012).

Con *Bonjour, Baudrillard*, Arregui encuentra el vehículo idóneo para su ansiedad comunicativa: el monólogo. Un monólogo dirigido a un receptor que no muestra y que por lo tanto, entendemos que se localiza en el espectador. Las imágenes del video y las palabras que nos trasmite la figura virtualizada son de una gran sensibilidad, cercana al melodrama, pero hirientes y directas, tanto en su precisión como en su cobertura emotiva. Este personaje virtual de aspecto inocente, mira directamente hacia la cámara con un gran desasosiego existencial, tras su confesión desesperada ante la cámara sobre las causas y motivaciones que le llevan a pensar en el suicidio. Está aislado, no encuentra salida a su naturaleza y existencia y, a su vez, no reconoce ni asimila su “inmaterialidad virtual”. En este particular homenaje al filósofo y sociólogo francés que teorizó sobre la postmodernidad, Jean Baudrillard, el protagonista del video recita, con su voz robotizada: “todo va peor, pensé que iba a encontrar algo de valor”; “me voy a quedar muy quieto hasta que se acabe todo.” Manu Arregui hace referencia al filósofo que planteó el “simulacro de la realidad”, concibiendo lo real, no como un acto de repetición, sino de simulación. Por ello, el infantil protagonista del vídeo hace un guiño esperanzador al autor francés responsable de los presupuestos ontológicos que hacen posible dar sentido a su existencia como ser virtual.

Al finalizar el video, aparece la imagen, no animada, de los dos pollitos en “imagen real”, que nos permiten comprender de forma más profunda, la visión retransmitida del “mundo real”, como sería el caso de los pollos, y la proliferación de mundos producidos directamente desde el ordenador, mundo efímeros e intangibles, que posteriormente son expuestos hacia el exterior. En esta convivencia entre los planos reales y virtuales de nuestra existencia es donde Manu Arregui plantea su introspección psicológica en la búsqueda de la identidad y el desmantelamiento de los códigos sexuales y de género heteronormativos.

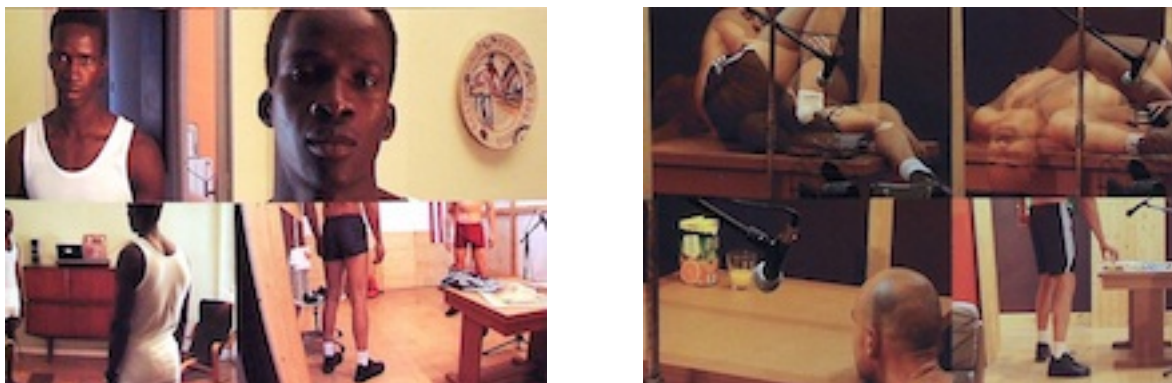
El mundo virtual suplanta al mundo cotidiano. Lo que realmente le interesa a Manu Arregui es la mediatización de la realidad, como él mismo se puede convertir en una copia hiperreal de él mismo, y por lo tanto, como diría Baudrillard, “en la simulación de algo que nunca existió.” (Foster, 2008, 15). Para el filósofo francés, la satisfacción y la felicidad se

encuentran a través de la simulación e imitación de lo real, más que a través de la realidad misma. Gracias a la creación de “nuevos mundos” se llega a constituir la subjetividad de lo que es considerado real. El tema de autenticidad representa el reemplazo por la copia con el objeto de sustituir la realidad, de esta manera ya nada es real, y la sociedad directamente sumergida en este círculo es totalmente incapaz de notarlo puesto que el mundo nuevo que han creado no se los permite. Al tomar la tecnología digital, sin tener en cuenta su autenticidad, el artista consigue crear un mundo paralelo en el que lo real y lo virtual no se distinguen, y en el cual lo “hiperreal” sería la única forma de recrear lo real mediante este álter ego virtual, cuya identidad, en tanto que tecnológica, formaría parte del imaginario posmoderno.

El video supone un ejemplo de una masculinidad marcada por la sensibilidad y la delicadeza frente a la masculinidad hegemónica de profundo carácter rudo, fuerte y caracterizada por la frialdad ante cualquier apego o emoción que le pueda contagiar de cualquier rasgo del comportamiento femenino. El personaje virtual representa esa “nueva masculinidad”, donde lo masculino queda neutralizado por la androginia, tomando una actitud, tradicionalmente otorgada a la feminidad, dominada por la sensibilidad, el dolor y la dulzura. Arregui ha tomado al protagonista como intérprete y no como sujeto particular, despojándolo de cualquier símbolo físico viril, convirtiéndolo de esta manera, en el arquetipo de esta supuesta “nueva masculinidad” que llevaría consigo, la incorporación de la feminidad.

Malas Formas. Una historia que se cuenta con historias de otros (2002)

Txomin Badiola



1. Dos cuerpos descubriéndose, ocultándose:

Los rasgos finos y la mirada infinitamente dolorosa. Un hermosísimo joven recadero de sastre. ¡Con qué dignidad soporta esa suprema humillación! –“Sacrum Laico”-. El cuerpo musculoso evoca su poder –con dulzura un cuerpo afligido- (En su tiempo libre atleta amateur). Lo odié en ese momento con el odio que se puede sentir por el que viola nuestros secretos más queridos: los de nuestros vicios.³⁶

Mucho ha cambiado el proyecto artístico de Badiola desde sus inicios en la escultura al estilo de su admirado Jorge Oteiza hasta la actualidad. Tras su estancia en Nueva York, sus presupuestos se transforman y sus esculturas se expanden y se abren, convirtiéndose en lugares en los que poder entrar. La mayoría de estas imágenes muestran a hombres en diferentes posturas y actitudes como en el caso del video que analizamos: *Malas Formas. Una historia que se cuenta con historias de otros*. Esta obra responde, según Badiola³⁷, a las acusaciones que recibió de artista “formalista” en la década de los ochenta. Son también “malos modales”, porque el artista entiende el arte como “una demanda de amor”, pero a base de influir en los demás.

³⁶ Texto de la instalación “Imaginar es malinterpretar” (2006). Compuesta por once fotografías y once textos. En el catálogo de la exposición *Rêve sans fin (la técnica)* (Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2006), pp. 20-25.

³⁷ Citado en el catálogo de la exposición *Txomin Badiola. Malas Formas* (MACBA, 2002). Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-txomin-badiola> (consultado el 31 de enero de 2012), pág. 13.

La estructura de la pieza se configura como una narrativa compuesta por una multitud de capas de signos dividida en diferentes partes, encabezadas por rótulos en fondo negro. El video se realizó y desarrolló durante el la exposición retrospectiva que le dedicó el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) al artista en el año 2002, es por ello, que el espacio expositivo de la muestra es parte del escenario. Además, los protagonistas del video son los jóvenes participantes del taller que impartió el artista durante el tiempo que duró la exposición.

El video comienza con el rótulo “Historia que se cuenta”. Aparecen dos jóvenes que recitan un texto, el cual no podemos escuchar ya que hay un sonido instrumental repetitivo, manipulado con eco, que se repetirá durante toda la pieza. A continuación aparece una imagen de televisión, donde se retrata uno de los deportes vascos por excelencia, exclusivo de hombres, el *harrijasotze* (levantamiento de piedras). Es entonces cuando vemos un grupo de jóvenes que ven la escena de *Band à part* (Jean-Luc Godard, 1964) donde se desarrolla la coreográfica de la protagonista con otros dos jóvenes.

El siguiente rótulo: “Objeto Perdido” enuncia la recreación de la escena de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) en la que la protagonista pierde un guante, mientras es perseguida, durante su visita a una exposición. El homenaje a Hitchcock se intercala además con momentos que nos recuerdan también al filme *Vestida para matar* (Brian de Palma, 1980). En esta misma parte podemos ver una reunión de dos jóvenes que juegan con un zapato, para pasar posteriormente a observar fotos en blanco y negro sobre diferentes atentados realizados en coches; un fotograma del filme *El desprecio* (Jean-Luc Godard, 1963) y a su vez, un recorte de periódico donde se ve la famosa fotografía de Michel –ex jugador del Real Madrid- tocando los genitales de Valderrama. Aparece por primera vez uno de los personajes que más repetirán a lo largo del video, un joven negro, vestido en calzoncillos y camiseta de tirantes blanca, que en este momento, lee un libro del poeta Walt Whitman. En esta parte, el artista también incluye un video sobre una rueda de prensa de dos terroristas, presumiblemente etarras, por la característica máscara blanca de los miembros de la banda.



Band à part (1963)



Vértigo (1958)

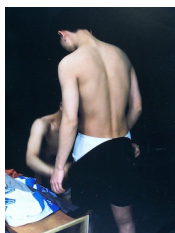
Tras la imagen de los etarras, unos jóvenes se visten con los colores de la *ikurriña* (bandera del País Vasco) y aparece el rótulo “Con-textos”. Es el momento en el que aparece otra imagen de televisión, donde un *aizcolari* (persona que práctica la corta de troncos) da hachazos hasta conseguir derribar la escultura de una esvástica. De nuevo, Badiola hace referencia a un deporte vasco, practicado tradicionalmente sólo por hombres. En esta parte, aparece una chica que comienza a ensayar junto a otros dos jóvenes la citada coreográfica de *Band á part*.

Un grupo de jóvenes ven una escena de la película *Un año con trece lunas* (R. W. Fassbinder, 1978). En ese momento vemos el rótulo “Muerto de una sobredosis de obligaciones creativas”, en alusión directa a la muerte por sobredosis del director alemán Fassbinder. En esta parte se dan cita las escenas de mayor tensión sexual y deseo homosexual de la pieza. Está protagonizada por un joven rapado, que viste simplemente unos pantalones cortos deportivos con unas zapatillas negras, y el joven negro citado anteriormente que continúa leyendo. Ambos los podríamos caracterizar como el deportista y el intelectual. En ningún momento se encuentran, sino que vemos simultáneamente secuencias de uno y del otro. Por una parte, veremos al deportista como se cambia de ropa, mientras su imagen se vuelve transparente, orinar en un vaso de zumo de naranja, que posteriormente beberá y sangrar por la nariz sobre un libro. Por otro lado, el otro joven pasará de leer Whitman a observar diversos cuadros de Caravaggio y diversos catálogos de arte, hasta que finalmente se desvanece en el suelo.

La última escena está encabezada por la frase: “objeto encontrado”, en referencia a la escena anterior citada, de esta forma se repite la misma parte del museo, pero esta vez con inversión de los protagonistas, es decir, la chica observa al chico, mientras éste observa

la fotografía de dos jóvenes asiáticos que aparentemente realizan una felación. Por otra parte, el resto del grupo, coloca diversas fotografías en blanco y negro sobre el suelo, y finalmente aparecen los créditos junto a la escena del baile de *Band á part*, ésta vez protagonizada por los jóvenes participantes del taller, seleccionados por Badiola.

El video, a su vez, podría dividirse en tres temáticas que van intercalándose. Por una parte, la parte cinéfila con imágenes tomadas de películas como, *Saló o los 120 días de Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975), además de las citadas de Godard, Fassbinder y Hitchcock. En segundo lugar, temas relativos a la situación en el País Vasco, que quedaría representado por los deportes citados, las referencias al conflicto terrorista vasco, la omnipresencia de la *ikurriña*, así como de los colores de sus dos equipos de fútbol más representativos –Athlétic de Bilbao y Real Sociedad- en una crítica sobre la superficialidad del enfrentamiento y rivalidad entre ambos equipos deportivos frente a la verdadera problemática del terrorismo; Por último, estaría la parte más íntima, concebida desde un punto de vista más introspectivo a través de la ritualización o puesta en escena de situaciones pertenecientes a la intimidad del artista, donde se muestra la masculinidad como deseo, tal y como muestran las imágenes que aparecen en el escenario del video:



La guerra ha terminado (1996)



LM & SP (1998)



Valderrama / Michel



Un homoerotismo, de raíz atormentada, que queda evidenciado especialmente a través de la relación entre dos cuerpos: un hombre de color vestido de blanco y un hombre blanco vestido con calzoncillos negros. El artista entabla un juego a dos entre ellos alternando primeros planos de cada uno de ellos. Mientras que uno de los chicos se desnuda y comienza un juego erótico sobre un escenario para terminar orinando en un vaso de zumo, el otro hombre comienza a analizar ensimismado la famosa imagen de Caravaggio: *Chico mordido por una lagartija* (1593).

Tal y como reconoce el propio Badiola (2006, 17): “mi trabajo habitualmente trata de la distancia, casi siempre insalvable, entre el ‘objeto de deseo’ y el ‘objeto causa del deseo’. Aquello hacia lo que nos sentimos atraídos, frecuentemente, encubre lo real de nuestro deseo [...]. La actividad en el arte es para mí una interrogación sobre lo real de mi deseo.” En todo nuestro trabajo de investigación y recopilación de información sobre Txomin Badiola no hemos encontrado un solo texto donde se mencione el interés del autor por la representación de la homosexualidad masculina o la problemática de la masculinidad. Es como si de una forma u otra, la originalidad de las esculturas donde se insertan estas imágenes fotográficas o audiovisuales ensombrecieran la temática sexual y de género que transmiten dichas obras, o si la subversión de los géneros cinematográficos y juegos de percepción de sus trabajos fueran más relevantes que las relaciones homosexuales que se desprenden de ellas; las cuáles se presuponen superadas. Pero, ¿realmente están superadas o este silencio forma parte del entramado de “falsa normalización” vigente en la actualidad? Lo que no se escribe o se comenta, no existe, sin embargo, en este caso, el privilegio del este “mutismo” crítico queda anulado, quedando patente tanto por la justificación intencional del artista como por el poder de las propias imágenes.

En el caso de esta pieza, aunque también aplicable a parte de la obra de Badiola, ocurriría lo mismo o de forma similar que en la obra de Caravaggio, tal y como apunta Leo Bersani en *Caravaggio's Secrets* (1998, 32): un acto de ocultamiento. Un acto que se produce de maneras; por un lado, como una “dirección erotizada” que se lee como un deseo enigmático; y, por otro, especialmente, como una dispersión de “significados enigmáticos” que absorben al espectador pero que se resisten a ser leídos por él.

No creo en la idea de una forma perfecta [...] prefiero lo que llamo la “mala forma” en la que estos elementos se encuentran en un estado de fricción o de lucha. Así, la clase de forma que utilizo es una forma que piensa: no es definitiva, no está destinada a ser consumida, es una forma con la que hay que trabajar. Esto depende también de la actividad del espectador con el que tengo la intención de comunicar. Siempre cito a Godard que declara: “No quiero comunicar algo, quiero comunicar con alguien.” (Badiola, 2007, 237)

Estas conexiones se basan en la seducción que se establece entre todos los recursos visuales que van desde el reposicionamiento al descentramiento de supuestas figuras centrales dentro de la tensión iconográfica que se produce entre los personajes que elige. Los cuerpos que Badiola muestra son un reflejo de la multitud de masculinidades que nos rodean: desde el cuerpo amenazante de los hombres que representan el radicalismo nacional vasco hasta la fragilidad de los chicos asiáticos que aparecen en calzoncillos.

SOS. E3 (Servidumbre de la vida y el carácter de las sombras) (2000/01)

Txomin Badiola



Se puede trabajar como un obsesivo, ‘minitiendo en la forma de decir la verdad’ [...]. También se puede trabajar histerizándose, acostumbrándose a la no demasiado cómoda irrupción del deseo, lo cual provoca un tipo de trabajo que intenta ‘decir la verdad en forma de mentira’, volcándose decididamente en las falacias y las brechas de la significación, intentando, como comenta Zizek del histérico, articular a través de esa mentira la verdad del deseo. Creo que me encuentro más cómodo en esta segunda opción. (Badiola, 2001)³⁸

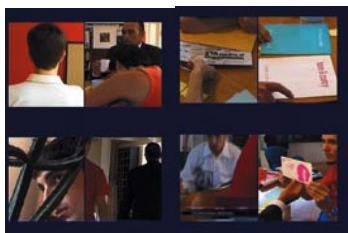
Las narrativas presentes en la obra de Txomin Badiola están llenas de connotaciones a su sociedad más inmediata. En la mayoría de sus vídeos podemos encontrar referencias directas a su universo personal: el artista como intermediador socio-cultural, el conflicto terrorista en el País Vasco y la crítica a la noción cerrada o unitaria de la identidad de género. Para ello, emplea simultáneamente bases estética-teleológicas, abstractas y relacionadas con el arte, así como objetos banales y práctico-teleológicos no conectados al ámbito artístico. Esta obra sería la última pieza videoartística del tríptico que constituirían: *SOS. E1 (Nada que merezca la pena estará allí donde lo buscas)* (2000-2001), dedicado a la representación de la cultura vasca, sus símbolos e iconos, así como su puesta en relación con el conflicto terrorista y radical independentista; y *SOS. E2 (No hay más autoridad*

³⁸ BADIOLA, Txomin (2001): “SOS” en el catálogo de la exposición *Txomin Badiola, SOS* (Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2001). Disponible en: http://www.soledadlorenzo.com/artistas/badiola_2001/texto.html (Consultado el 4 de abril de 2012).

moral que la de otro artista) (2000-2001), centrada el análisis del arte, cuestionando especialmente la razón de ser y la posición del artista contemporáneo. Y por último, la pieza que nos ocupa, *SOS. E3* dedicada a la cuestión de la identidad masculina.



SOS. E1 (2000-2001)



SOS. E2 (2000-2001)



SOS. E3 (2000-2001)

En el video *SOS. E3*, dos jóvenes, uno en calzoncillos y otro vestido, se retuercen tumbados por el suelo, sumidos en una suerte de abrazo o forcejeo, que nos conduce a pensar en aquellos videos de porno gay, en los que cuerpos aceitosos y lubricados simulan que luchan para acabar penetrándose y realizando otras prácticas sexuales. Toda esta simulación de lucha / deseo sucede bajo la atenta mirada de una chica, apoyada en una pared, que no interviene en la escena y el cuerpo inerte de otro chico, que se encuentra abatido en el suelo sin realizar ningún movimiento ni acción visible. Toda la escena se basa en el decálogo de la película *El soldado americano* (R. W. Fassbinder, 1970)-, un autor presente en la mayor parte de la obra de Badiola. Además el video es blanco y negro, al igual que el filme del autor alemán. Todo está registrado en un plano general, que va alternándose con otros planos detalle, tanto de los cuerpos de los protagonistas como de otros detalles narrativos de la pieza como son los detalles de las camisetas de los jóvenes: en la de uno de ellos se encuentra serigrafiado el fragmento de la *Ley de los Cambios* de la famosa serie de esculturas y dibujos de su admirado Jorge Oteiza. Y en la camiseta del otro chico, se puede leer de forma visible: S.O.S, -una llamada de socorro lanzada dentro de esta amalgama de signos, símbolos, sonidos, actitudes y palabras-. En la pared, donde se encuentra apoyada la chica, hay un cartón colgado que reproduce las palabras que Jean-Luc Godard dedicó a R. F. Fassbinder tras su muerte: “RWF died of an overdose of creative dusties. JLG” (RWF murió de una sobredosis de obligaciones creativas. JLG). De esta manera Badiola consigue de nuevo generar un desplazamiento de los significantes que dejan en suspenso el sentido de todo el trabajo, homenajeando de nuevo tanto al director

francés, J. L. Godard como al alemán R. W. Fassbinder, tal y como hiciera posteriormente en la pieza analizada *Malas Formas. Una historia que se cuenta con historias de otros* (2002). Dentro de este espacio, asfixiante y constreñido, el artista consigue generar un entramado de lecturas que se yuxtaponen y concatenan unas con otras dentro de lo que al principio parece un recinto neutro y protegido.



Fragmento filme porno³⁹ (2012)



E3 SOS (2000-2001)



El soldado americano (1970)

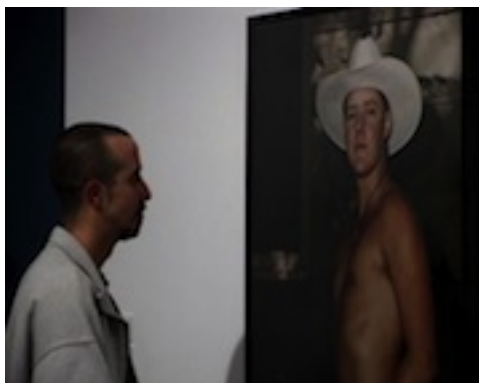
En esta pieza Badiola comienza a dar señales de la transferencia en su obra del objeto hacia la biografía, con ello, no planteamos, la auto-representación del artista a través de ella sino su auto-placer, en un sentido hedonista, en el que materializar sus deseos. Tal y como apunta, Luis Francisco Pérez (1999, 34): “nos encontramos con el discurso más melancólico que hasta ahora haya realizado Badiola. Y, por otra parte, la imposibilidad de definir esa melancolía en términos de identidad / referencia o identidad / sentido, pues las obras, [...] rechazan el sentimiento como elemento de ‘diálogo’ y ‘comunicación’, liberadas ya de una mayor visibilidad de la condición melancólica.”

Txomin Badiola nos abre un abanico de masculinidades; más que hablar de masculinidad, el artista nos habla de diferentes masculinidades, tal y como apunta José Miguel G. Cortés (2004a, 18): “ahora nos encontramos con figuras de hombres torpes, débiles, dóciles, inseguros o deteriorados que muestran con toda su crudeza la debilidad psicológica, la incertidumbre personal y la mortalidad física de una masculinidad que se nos quería hacer pasar como invulnerable.” Aquí está la ambivalencia del video, entre una imagen fuertemente construida de la masculinidad, el artista muestra dos cuerpos, aparentemente sanos que se desvanecen a través de su propia sexualización.

³⁹ Disponible en: <http://www.nakedkombat.com> (Consultado el 20 de mayo de 2012).

El camino de Moisés (2003)

Cecilia Barriga



El gran problema al que la sociedad global se enfrentaría sería la desaparición de la identidad individual en pro de un individuo construido, pre diseñado y planificado por una pequeña élite. (Cecilia Barriga, 2004)⁴⁰

Desde sus primeros videos, la obra de Cecilia Barriga ha estado marcada por una serie de constantes que se han ido repitiendo a lo largo de su trayectoria: la representación de la feminidad como línea argumental (ya sea desde la perspectiva identitaria o como reivindicación política feminista), la representación de otras opciones sexuales (lesbianismo, homosexualidad, bisexualidad), así como de la fragilidad de los estereotipos sexuales. Además de otros temas más genéricos como la denuncia social y el multiculturalismo; el dolor del desamor y la soledad en el ser humano.

El camino de Moisés es un documental de encargo para el programa *Documentos TV* de RTVE. Aún así, la autora ha sido fiel a su personal estilo y ha conseguido que tanto por su cuidado y calidad estética como por su estructura narrativa, la consideramos una pieza de videoarte. No sólo por su cuidado formal sino también por su posterior acogida dentro del panorama artístico nacional, donde ha participado dentro del programa de

⁴⁰ BARRIGA, Cecilia (2004): “Lo que queda de mí” en *Zehar*, nº 54, pp. 38-43. Disponible en: <http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual> (Consultado el 18 de febrero de 2012).

documental experimental *No Ficciones (Documusac)*⁴¹ del MUSAC o la retrospectiva realizada sobre la artista en *Enlace-51*⁴² en el marco de la programación audiovisual del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Actualmente, la obra se ha convertido en uno de los videos de culto sobre la transexualidad masculina, al igual que su reconocida *Encuentro entre dos reinas* (1991) es un icono del audiovisual lésbico, por el *found-footage* que realiza con las mejores imágenes cinematográficas de Marlene Dietrich y Greta Garbo, simulando una relación amorosa entre ambas, junto a otras piezas de corte lésbico como *Im Fluss* (2006), a historia de un encuentro casual en la ciudad de Zúrich de dos mujeres mayores, que en su juventud vivieron una historia de amor; y *5000 Feminismos* (2010), que rememora tres décadas más tarde la histórica manifestación de mujeres en esta ciudad andaluza, uno de los hitos del feminismo en España.



Encuentro entre dos reinas (1991)



Im Fluss (2007)



5000 Feminismos (2010)

La obra es un documental que retrata la biografía de Moisés. En el video se muestra el tránsito que hace el protagonista desde su identidad de nacimiento femenina a una transformación masculina. Desde una posición *queer*, este documental propone una reflexión sobre la cuestión de género y el transgénero como categorías en constante modificación. Nos plantea el interrogante de hasta qué punto el diseño posmoderno de la identidad sexual que la sociedad de consumo nos ofrece ilusoriamente no nos puede garantizar la certeza individual de la identidad que, en el fondo, necesitamos. El

⁴¹ *NoFicciones (Documusac)* aglutina las actividades relacionadas con el audiovisual de no ficción contemporáneo realizadas en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León: proyecciones, grupos de discusión, cursos, talleres, debates, etc., donde se incluyó la obra de Cecilia Barriga. Disponible en: <http://documusac.es/cecilia-barriga> (Consultado el 12 de junio de 2012).

⁴² Ciclo dedicado a la obra de Cecilia Barriga en octubre 2010 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/audiovisuales/2010/enlace-51-cecilia-barriga.html> (Consultado el 12 de junio de 2012).

documental pone de manifiesto nuestra predisposición a enfrentarnos a ese gran misterio que es la sexualidad como pulsión sostenedora de la vida y de la muerte.

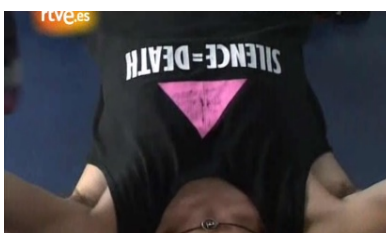
El video comienza con la redacción del diario de Moisés. “Nací a los veintiún años y elegí mi propio nombre. Soy diferente. Lo que nunca hubiera imaginado es que terminaría aceptando a Ana.” En ese momento nos percatamos de que Moisés había sido Ana. Mientras seguimos viendo algunos planos detalle de las partes de su cuerpo, él sigue recitando: “Soy un terrorista del género. Yo no soy ni hombre ni mujer. Soy una mutación intencionada y necesaria. Un sexo intermedio que construyo cada día.” Esta afirmación nos introduce en una sala médica, donde el médico que ha seguido su tratamiento hormonal durante ocho años, inspecciona su vagina, para estudiar la posibilidad de modificar sus genitales, y poder poseer un pene. El protagonista comenta la crueldad de asistir al hospital durante tanto tiempo y ver como todavía en la Seguridad Social no se ha cambiado su nombre, algo sí que ha conseguido en su documento de identidad tras el correspondiente proceso judicial. Proceso para el cual tuvo que demostrar que no poseía mamas ni ovarios, es decir, llevar un nombre masculino conlleva poseer un pene, sin importar su real funcionamiento, de ahí su fuerza simbólica y su problemática identificación tradicional con el pene, tal y como apunta Judith Butler (2002, 131).

El documental da un giro con la aparición del artista transgénero Del LaGrace Volcano, durante su visita a la exposición *Héroes Caídos. Masculinidad y Representación* (Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, 2002), quien defiende la existencia de un tercer género, ya que aunque haya una liberación sexual –homosexualidad / lesbianismo– todavía no existe una liberación de género que rompa el binomio de hombre / mujer. Esta afirmación hará que Moisés se replanté su operación de reasignación de sexo, mientras observa las fotografías del artista norteamericana. De hecho, Del LaGrace reconoce como durante su pubertad, comenzaba a tener vello facial mientras solamente le crecía el pecho derecho. De ahí su defensa por la visibilidad de nuevos cuerpos y nuevas identidades que amplíen el espectro de identidades en la sociedad contemporánea.

El protagonista nos introduce en su ámbito de trabajo, una imprenta, donde le respetan y le reconocen como transexual. El problema llega en otros espacios, como en el gimnasio, donde la segregación por género de los baños y duchas, hacen que no pueda acceder a ninguno de ellos, evitando mostrar sus genitales, recordemos que tanto el baño como el gimnasio entrarían en las denominadas por Beatriz Preciado (2007, 117) como “arquitecturas de género”. Dentro de la sala de musculación, Moisés muestra una camiseta con uno de los símbolos universales por la lucha contra el Sida: *Silence = Death*, original de una de las acciones del colectivo norteamericano *ACT-UP*. A la salida del gimnasio, Moisés se encuentra con Álex, también transexual masculino, con quien repasa un catálogo de faloplastia, donde pueden ver un amplio espectro de tamaños y formas de penes. Posteriormente, Moisés asiste a una de las conferencias de *Héroes Caídos*, donde Giulia Colaizzi reconoce el género como un artificio y una tecnología fabricado por la sociedad. Después de la conferencia, Moisés reflexiona sobre las motivaciones que le llevan a Madrid, a la manifestación del Orgullo LGTBQ: “cuatro de cada cien mil ciudadanos solicitan una reasignación de sexo. De ellos, la transexualidad MaH –Mujer a Hombre- es tres veces menor a la transexualidad HaM –Hombre a Mujer-.”



Del LaGrace Volcano



Silence = Death” (ACT UP)



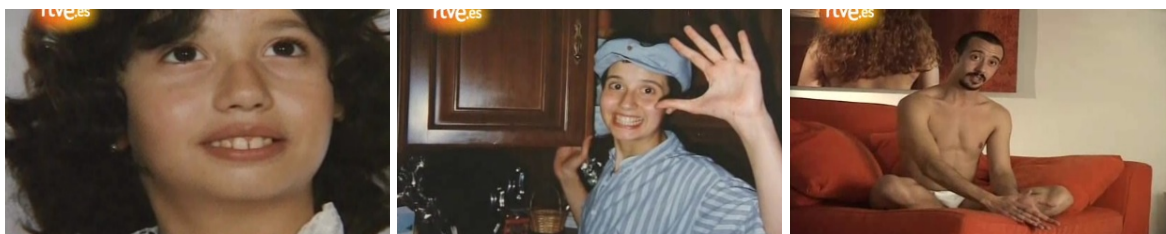
Giulia Colaizzi

Durante la manifestación, Moisés nos presenta a Joel, un transexual masculino de Bolivia, quien lee un manifiesto por los derechos de los transexuales latinoamericanos. Moisés acude a la manifestación con traje de ejecutivo y corbata, para reforzar su masculinidad y reivindicar la despatologización de la transexualidad, todavía vigente en el Estado Español. También se encontrará con Iván, el cuál perdió la capacidad de erección durante su operación de reconstrucción del pene, uno de los mayores temores de Moisés. La visión del mismo sobre la intervención quirúrgica cambiará tras una reunión con miembros del Col·lectiu Gai de Barcelona y una visita al hogar familiar. Durante dicha visita,

conocemos el entorno familiar de Moisés, y se muestran algunas de las fotografías de su infancia, cuando entonces era Ana. Pero el acto que decidirá su futuro será la visita al médico especialista, quien le mostrará cada uno de los pasos a seguir: amputación de la zona donante, normalmente uno de los antebrazos, e injertar el conocido “colgajo” en sus genitales. De ahí, Moisés visitará a su psicóloga, quien le aconseja no ceder a la presión social. De ahí que finalmente, decida no operarse, ya que no tiene porque definirse como hombre o mujer, sino defender su transexualidad, y que por ello no debe colocar en su cuerpo “el símbolo –equivoco- de una sociedad” falocéntrica, tal y como él mismo reconoce. En el epílogo del video, vemos como Moisés toma rumbo a Bolivia, junto a su amigo Joel, con quien tiene la intención de constituir la primera asociación de transexuales masculinos de Latinoamérica.

El trabajo documental supone una investigación a cerca del transgénero como una condición en constante transformación: el género como artificio cultural, las consecuencias del cambio de mujer a hombre, la constitución de un tercer sexo (ni hombre ni mujer o ambos reunidos) y la representación de todas esas dudas, nuevas pulsiones, nuevos misterios que un cambio de género implica.

La imagen de Ana, cuando era una niña y su imagen actual con barba, como hombre transgénero crea una estética de las masculinidades minoritarias muy potente visualmente. Una prueba visual de la masculinidad femenina definida por Judith Halberstam, ya que nos permite observar “qué tipo de carga simbólica estamos imponiendo al cuerpo transexual dentro del posmodernismo y cómo esos cuerpos resisten o desafían el peso de ser el significante de la construcción tecnológica del otro.” (Halberstam, 1997, 168-169).



El camino de Moisés (2003)

11 de media (2008)

Miguel Benlloch



En esta última década se ha producido una resexualización de la obra de arte, lo que ha provocado una vuelta al cuerpo tal y como se representó en el arte de los setenta –a través del vídeo y sobre todo, la *performance*- pero ésta vez como instrumento desfragmentador de identidades: género, sexualidad, raza o etnia. Dentro del denominado *video-performance*, se insertaría el trabajo videográfico de Miguel Benlloch, siguiendo la línea de referentes del videoarte como Merce Cunningham –procedente de la danza- y Vito Acconti, procedente del *happening* y *performance*.

La mayoría de los videos que eligen el cuerpo humano como instrumento central de intervención toman los principios marcados por la *performance* o acción artística. A finales de los sesenta y principios de los setenta, en la mayoría de estas obras es el propio artista el que se autorretrata; la cámara es un reflejo de lo que ve el artista –“ojo electrónico”- y además un espejo donde reflejarse y mostrar su propio cuerpo.

Consideramos que es importante distinguir entre *performance*, que es la que se realiza en el acto, en el instante, de la cual no pueden quedar huellas una vez acabada, y la *video-performance*, en las que la *performance* se realiza en función de su grabación. El vídeo desmaterializa el cuerpo real y permite al artista aparecer como una imagen. Aunque hay autores que atribuyen el uso del video por parte de la *performance* por necesidades

económicas, de comunicación o archivo documental, no consideramos estas piezas como *video-performance*, ya que el video no ha participado en el proceso de creación de la obra. Para ello, el proceso de creación de la pieza debe insertar la *performance* dentro de los patrones marcados por el video desde su concepción hasta su exhibición audiovisual.

Si la resistencia a la violencia institucional y la crítica de la norma habían sido las estrategias centrales dentro de la trayectoria de Miguel Benlloch entre los años ochenta y noventa como la fundación la sala “Planta Baja” o la creación del colectivo *Cutrechou* frente a los procesos de “normalización” de la homosexualidad; a partir del año 2000, sus videos y *performance* aparecen renovadas, en un momento de cambio donde afirma la necesidad de la utopía como espacio en el que reinventar prácticas de subjetivación y de producción social. Sus trabajos actúan sobre la construcción cultural de las identidades, así como sobre los mecanismos de desmoronamiento y edificación bajo los que se sustentan. La concepción ritual de los procesos de las acciones de Benlloch se enmarcan en un territorio transcendente desde donde surgen los símbolos que se relacionan con el espectador. El artista entiende la identidad como una construcción cultural y por tanto deconstruible e imitable, en permanente tránsito y reflexión. La intencionalidad de su obra queda patente a través de las propias palabras del artista:

Mis acciones son apilamientos, condensaciones [...]. No son identidad sino desdibujamiento de ella, no tienen interés en fijar sino en desprenderse de lo que ha sido inscrito desde quien nos sujeta; son estrategias para ser más libre, ejercicios puestos en común para no ahogarse en la norma que nos marca, son formas de borrar esas marcas e interrogar en primer lugar a mí; a un yo que vive en medio, no en el centro sino junto a, y es en ese sentido es en el que la acción se relaciona.⁴³

⁴³ Citado en ORELLANA LUNA, Berta (2010): *La práctica artística como experiencia de conocimiento y construcción de realidad*. Disponible en: http://bertaorellanaluna.blogspot.com.es/2010_12_13_archive.html (Consultado el 23 de abril de 2012).

La video-acción *11 de media* se articula a partir de una noticia recopilada de la radio sobre el tamaño del pene del hombre español, tal y como se recoge en la descripción de la obra que hace el propio artista.⁴⁴ El propio artista, vestido de ejecutivo, con chaqueta y corbata –símbolos iconográficos de la masculinidad hegemónica actual- con los pantalones bajados y los calcetines subidos, se masturba de pie entre archivadores y estanterías en una oficina improvisada, simulando algunos videos de porno gay de bajo presupuesto o cualquier imagen de *chatroullete –videocam sexual online-*. Construida como un *gag* cómico, donde el pene es un globo-prótesis, de color rosa, que se va inflando entre jadeos de placer –simulados por el propio sonido del “inflaglobos”- hasta llegar a su extensión máxima; momento en el que la imagen se convierte en negro y escuchamos una detonación, la explosión de globo o la eyaculación del artista. El estallido final del globo expresa el fin de la opresora concepción tradicional del género como un cuerpo de códigos identitarios fabricados desde la genitalidad y la eclosión de una nueva construcción del género como expresión del deseo de un sujeto individual. Finalmente aparece una regla de medición, que marca la medida estándar, en posición paralela a un sucedáneo del globo rosa, más similar a una salchicha embutida, junto a la cuál aparecen los créditos de la obra. El video está grabado en un solo plano secuencia, a excepción del montaje en el plano final señalado. Un video breve pero directo, del que se desprenden diversas cuestiones que van desde la supuesta problemática del tamaño del pene y sus conexiones con el placer sexual a la cuestión identitaria nacional según la medida del genial masculino.

Cuando hablamos de una nacionalidad según el tamaño del pene, nos estamos refiriendo a los últimos estudios realizados sobre esta cuestión, recogidos en la configuración de un mapamundi dedicado a ello. En el estudio se muestra un mapa mundial dividido en colores según el tamaño medio del pene de los hombres de todos los países, del mismo modo que se muestran los mapas geográficos o geopolíticos sobre los niveles de empleo, la educación o el precio del petróleo. Para dicho trabajo, el autor recurre a las estadísticas y mediciones “realizadas por ministerios de sanidad, profesionales de la

⁴⁴ Descripción de *11 de media*. Disponible en: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=784> (Consultado el 24 de abril de 2012).

medicina o sexólogos a nivel mundial.⁴⁵ En el cual se reafirman los prejuicios marcados por los estereotipos raciales y étnicos, donde los asiáticos se corresponden con el menor tamaño, los africanos y sudamericanos con las medidas más altas, y por último, norteamericanos y europeos entre ambas étnicas. Aunque no entremos en valoraciones subjetivas, en cuanto a la intencionalidad del estudio, consideramos que este mapa es la representación palpable del reduccionismo fálico de la sociedad patriarcal, donde la mujer queda de nuevo excluida.



Mapamundi del tamaño del pene (2011)⁴⁶

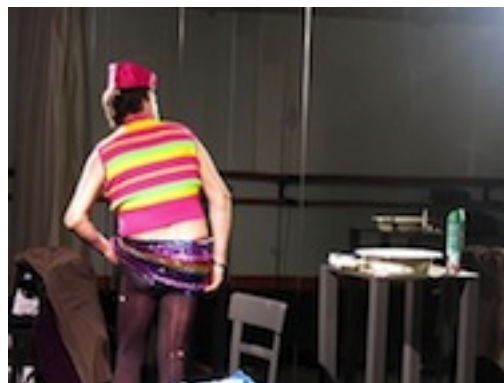
Benlloch desafía de esta forma, la unicidad y plenitud simbólica del falo que pretende fijar y homogeneizar todos los significados en la sociedad patriarcal. Tal y como apuntamos en la definición del marco teórico de nuestra tesis, el ideal de masculinidad se vería verdaderamente reducido si se disocia el falo del pene, tal y como apunta Judith Butler (2002, 131). De esta forma el falo no es un órgano –pene- sino un efecto imaginario. Sin su representación a través del pene, el falo no sería nada. Lo que Butler plantea, y que consideramos pertinente a la hora de analizar el cuestionamiento de la dicotomía entre falo / pene por parte de Benlloch, es que al tratar de identificarlo con otras partes del cuerpo, el falo dejaría de estar vinculado al cuerpo nacido biológicamente hombre, por lo que la masculinidad dejaría de ser fálica.

⁴⁵ Citado en TOMÁS, Josep (2011): “Mapamundi del tamaño del pene” en *El Mundo* (25 de marzo de 2011). Disponible en: <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/camaredonda/2011/03/25/mapamundi-del-tamano-del-pene.html> (Consultado el 30 de abril de 2011).

⁴⁶ Más información en: <http://www.disinfo.com/2011/03/world-penis-size-map> (Consultado el 30 de abril de 2011).

51 géneros (2005)

Miguel Benlloch



¿Cuál es mi identidad sexual como *drag queen* transgénero vestida de hombre manteniendo relaciones sexuales con un hombre *queer*, andrógino y confundido con su género? ¿Y si él es gay? ¿Y si es bisexual? ¿Y si es lesbiana? ¿Y si es hetero? ¿Qué pasa si yo me visto de mujer? ¿Y si él se viste de mujer? ¿Qué se considera "sexo" y qué pasa si me está dando por detrás? ¿Y si no lo hace? ¿Y si estoy manteniendo una relación larga y monógama con esa persona? (Thaemlitz, 2004)⁴⁷

La *performance*, desde sus inicios, ha incidido en la necesidad de superar todos los límites marcados por el orden social, experimentando, a través del propio cuerpo, y de forma voluntaria, el asco y el dolor. Éstas prácticas toman como referente artístico las acciones de los futuristas, el teatro de la crueldad de Artaud o la cultura sadomasoquista (S/M), entre otros. Muchos de estos referentes están presentes en la trayectoria artística de Miguel Benlloch. Esta obra se realizó en el Centro de Arte Arteleku (San Sebastián-Donostia) dentro del proyecto *Desacuerdos. Mutaciones del feminismo. Genealogía y prácticas artísticas* (2005), coordinado por Erreakzioa-Reacción (Estibaliz Sadaba & Azucena Vieites) María José Belbel y Beatriz Preciado. Miguel Benlloch, además de ser uno de los *performers* más importantes del panorama del Estado Español, es productor de

⁴⁷ THAEMLITZ, Terre (2004): “¿No soy lesbiana!”, *Zehar*, nº 54, pp. 8-10. Disponible en: <http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual> (Consultado el 20 de febrero de 2012).

BNV producciones y miembro del programa de investigación *Arte y pensamiento* de la Universidad Internacional de Andalucía, desde donde ha dirigido cursos como el reciente *Cuerpo Impropio. Guía de modelos somatopolíticos y sus posibles usos desviados* (2011).

Su obra se nutre de todo su pasado activista, como miembro activo de los movimientos de liberación homosexual, feminismo y luchas sociales de finales de los setenta contra el régimen franquista. Estas obras ponen en colación acciones de las prácticas artísticas con otras técnicas del cuerpo desacreditadas por la norma heteropatriarcal, así como otras problemáticas como el fetichismo, el travestismo y la prostitución. Todas ellas aparecen en su obra recodificadas como técnicas de producción de subjetividad, exorcismos sexo-políticos capaces de devolver la “potencia de actuar” a aquellos que han sido desautorizados por los lenguajes hegemónicos.

Bajo el registro de una *performance*, Miguel Benlloch desarrolla una pesquisa autobiográfica sobre la construcción del cuerpo maricón, gay, *trans*. La investigación se va deteniendo en distintos negociados y economías: del ejecutivo a la chica de *striptease*. El artista nos presenta sus experiencias vitales en la piel de distintas identidades y la reconstrucción del concepto del cuerpo como armadura del género. Toma su nombre de la vida vivida, cincuenta y uno eran los años que tenía el artista en el momento de la realización de la video-acción. Muestra la diversidad de identidades existentes que no encuentran espacio frente a la dualidad de géneros normativa y que por lo tanto son consideradas marginales o deficitarias.

La pieza comienza con un texto introductorio, redactado por el propio artista: “51 géneros es una nueva introspección en el proyecto *Tengo tiempo*, un trabajo que indaga en los dispositivos sociales y culturales que construyen las convenciones de la identidad sexual y su jerarquización. Trabaja en la disolución de los conceptos que generan pautas colectivas de comportamiento coercitivo, proponiendo la radical presencia de la individualidad en otro tiempo de prácticas comunes no regladas.” A continuación, aparecen las imágenes, grabadas por el propio artista, de un rebaño de ovejas que son seleccionadas según su

género. Al grito de: “¡Macho! o ¡Hembra!”, los pastores van seleccionando el ganado. A los machos les corta el pico de la oreja derecha y a las hembras el rabo o cola.



51 Géneros (2008)

Posteriormente, el video nos muestra todas las pieles que quedan después de esquilarlas: como una muestra de las capas que constituyen nuestra propia identidad de género. El resto de la pieza se desarrolla en un escenario, donde el propio artista se va desvistiendo. En primer lugar aparece con una vestimenta que cubre todo su cuerpo, que podríamos denominar neutra, ya que impide definir el género de la persona. Al desprenderse del pasamontañas, los guantes y zapatos, el artista viste con un traje de caballero. Es entonces cuando comienza a afeitarse la barba, pero tan sólo la parte izquierda. En este momento, una voz en *off* –masculina- lee el fragmento del texto de Thaemlitz (2004): “¡No soy lesbiana!”, citado al inicio de este análisis. Un texto sobre la deconstrucción de las verdaderas identidades que incluyen sexualidad y género, y que pone de manifiesto cómo la identidad sexual -y en ocasiones el género-, es algo aprendido y heredado bastante distinto de los actos sexuales en sí mismos.

Al terminar el afeitado, comienza a travestirse, pintándose las uñas y maquillando la otra mitad de la cara, un efecto visual que nos permite entender como una misma cara puede adquirir rasgos femeninos y masculinos. De nuevo, se vuelve a escuchar en *off* las mismas palabras citadas, pero esta vez, la voz de lectura del texto será masculina y femenina simultáneamente. Comienza a desvestirse de sus ropas masculinas y finalmente, adquiere apariencia femenina: gorro rosa de brillantes, mini falda de lentejuelas y pendientes. Finalmente, comienza un *striptease*, realizando una irónica y seductora danza del vientre, hasta quedarse en ropa interior. En ese momento, las voces en *off* de nuevo leen el mismo texto, pero de forma descoordinada, en una especie de caos inteligible. En ese

momento, Benlloch rompe sus calzoncillos bajo el que se oculta un tanga. Del tanga sacará un dildo, el cual lo masturbará de forma tan violenta que lo lanzará al suelo. Todo queda en silencio, y el artista se viste de nuevo, con aquella indumentaria “neutra” con la que comenzó la *performance*.

La trascendente formulación de Judith Butler (2007), al considerar el género como “una *performance* obligatoria” demuestra cómo el género y la sexualidad están inscritos dentro de la cultura heterosexual y son producidos por medio de *performances* involuntarias. A diferencia de los términos “travesti” y “transexual”, que tienen en su origen tienen una connotación “patologizante”, la noción de transgénero es un término que empezaron a usar activistas como Virginia Prince o artistas como Del LaGrace Volcano para definir su propia experiencia. Lo transgénero abre un espacio conceptual que posibilita deconstruir la dimensión ideológica de la división entre sexo y género. Sin embargo, desde una nueva perspectiva subversiva, podemos emplear los conceptos *drag* y *performance* para describir la parodia y teatralidad de la identidad de género.

Bajo el epígrafe “De la interioridad a los preformativos de género”, Butler (2007, 263-275) describe como lo *drag* parodia la noción de un original o de una identidad de género primaria y demuestra como la acción del género exige una *performance* que se repite. Para Butler, los *drag queen*, *drag kings* o el travestismo, en general, pretende ser una parodia de la autenticidad de las consideradas identidades de género verdaderas. Un hecho que se evidencia en las diferentes parodias representadas por Miguel Benlloch. Una *drag queen* es una imitación de la feminidad, aunque esta feminidad está limitada y no es una imitación total. Si consideramos que el género es adquirido, que se asume en relación a ideales inalcanzables para cada uno, entonces la feminidad, al igual que la masculinidad, es un ideal que siempre, y sólo, se puede imitar. El travestismo destruye los sistemas binarios sexuales y de género. Tal y como explica Marjorie Garber (1993, 133): “el efecto cultural del travestismo es desestabilizar todos los planteamientos binarios: no sólo hombre y mujer, sino también gay y heterosexual, y sexo y género. Este es el sentido –el sentido radical- en el cual el travestismo es un tercero.”

Instrucciones de uso (2004)

Cabello/Carceller



Cabello/Carceller está constituido por las artistas, comisarias y profesoras Helena Cabello y Ana Carceller a principios de la década de 1990. Compaginan sus trabajos curatoriales como profesoras de la Facultad de Arte y Comunicación de la Universidad Europea de Madrid, con la creación artística, que ahora mismo nos ocupa, y con el comisariado de exposiciones como *Zona F* (Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, 2000) y *Presupuesto: 6 euros. Prácticas artísticas y precariedad* (Off Limits, Madrid, 2009). Ambas artistas apuestan por la disolución de sus personalidades individuales en la unión de sus creaciones en una sola autoría. Su individualidad prácticamente ha desaparecido de forma automática.

El trabajo de Cabello/Carceller surge, según ellas, de la idea de “proporcionar un marco de dialogo y debate a preocupaciones artísticas comunes.” (2004, 95). La práctica artística es concebida conscientemente por ambas como un juego peligroso, en el que se hace necesario poner en situación de riesgo la lógica de todo sistema destinado a normalizar las relaciones del sujeto, cualquiera que sea, con el mundo. Una de sus mayores preocupaciones en su creación artística es la superación del binomio masculino / femenino, ofreciendo imágenes alternativas que lo desmontan, generando nuevas identidades de género. Luchan, de forma activa y persistente, contra las reglas sexuales impuestas desde la sociedad heteronormativa y los modelos de hombre / mujer propuestos desde el patriarcado.

Una de las particularidades más destacadas de la obra de Cabello/Carceller es que han tomado su propia posición como artistas como punto de partida para la reflexión crítica sobre la performatividad *queer*. Durante más de una década, su trabajo conjunto ha desafiado discreta pero insidiosamente el mito de unicidad de la autoría y la correlativa unicidad de la obra, reflejo último de la unicidad y plenitud simbólica del falo que pretende fijar y homogeneizar todos los significados en la sociedad patriarcal.

Este video de Cabello/Carceller es una de las primeras obras que marcarán el punto de partida de su trayectoria posterior, basada en la reflexión crítica sobre la performatividad *queer* definida por Judith Butler, la inversión de la mirada escopofílica⁴⁸ teorizada por Laura Mulvey y la representación de la masculinidad femenina descrita por Judith Halberstam. Reasignar y deslocalizar la masculinidad tal y como se muestra en esta obra videoartística, nos ofrece la posibilidad de distinguir y separar la cuestión masculina del “masculinismo” hegemónico de forma visible, posible y real.

Partiendo de los primeros estudios feministas donde se destapó la mascarada de la identidad femenina, a partir del artículo de Joan Rivière “La feminidad como mascarada” (1929), Cabello/Carceller plantean con *Instrucciones de uso* un sencillo ejercicio donde deconstruir e interpretar la *performance* en la que se basa la masculinidad. Las artistas desmontan el esencialismo de este estereotipo. Su desafío es mostrar su artificio, poniendo de relieve los trucos y elementos del sexismo en que se basa la masculinidad de los hombres. Cabello/Carceller interpretan esta cuestión a través de una figura andrógina, frente a la que el espectador siente la dificultad de discernir entre lo masculino y lo femenino, ya que los roles se muestran invertidos.

El vídeo se estructura como una irónica guía visual en la que una variedad de gestos, actitudes y poses tradicionalmente masculinas son representados por una persona, cuya identidad de género es irreconocible. Cabello/Carceller plantean una serie de

⁴⁸ Se entiende por escopofilia, el placer de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la observación. Laura Mulvey (2001, 369) aplica este concepto freudiano a su análisis del cine narrativo convencional, determinando el uso y explotación de la mujer como objeto erótico para el placer activo de la mirada del hombre.

instrucciones, a través de un decálogo, sobre cómo sentarse, leer el periódico, coger el móvil, beber una cerveza, esperar, peinarse, colocarse las gafas de sol. Siguiendo estas instrucciones se podría llegar a adquirir una imagen masculina “correcta” en un corto espacio de tiempo. La pieza comienza con los créditos del título mecanografiados sobre fondo rojo. A continuación se repite ese mismo sistema de rotulado cada vez que aparece una acción / movimiento, o en definitiva una instrucción. La mayor parte está graba en planos generales, aunque también aparecen plano detalle. Siempre con cámara fija. Filman al personaje sobre un fondo neutro y con banda sonora de música *techno*, para poner de manifiesto no sólo la simplicidad sobre la que se construyen los estereotipos, sino también hasta qué punto la búsqueda de la igualdad de los sexos se ha basado en la imitación de la masculinidad hegemónica.

En este caso, el/la modelo no es ninguna de las artistas, ni tampoco un modelo anónimo, sino que es Raquel/Lucas Platero, reconocida teórica y activista *queer* dentro del Estado Español. Consideramos que no es relevante la identidad del/la modelo en el análisis formal, pero consideramos que es reseñable, en el momento en el que lo consideramos como una muestra del activismo de Cabello/Carceller, no sólo desde el ámbito artístico sino también desde el académico y los estudios universitarios.

Tal y como indica Helaine Posner (1995) en el catálogo *The Masculine Mascarade. Masculinity and Representation*⁴⁹, lo masculino no es un género monolítico e inmutable sino una amalgama de condiciones sexuales y sociales que lo han constituido como género, y que al igual que la mascarada de lo femenino, se revela como una identidad construida artificialmente. Profundizar en el análisis de la masculinidad como un constructo cultural, que no tiene origen ni pertenencia, y que podría adaptarse a cualquier cuerpo humano es lo que hacen las artistas con estas “instrucciones de uso”. Si nos adentramos en el campo de la heteronormatividad, la masculinidad sólo es accesible para los nacidos biológicamente hombres. Fuera de este ámbito, la masculinidad es totalmente vulnerable, ya que, desde un

⁴⁹ POSNER, Helaine (1995, 21): “The masculine, it seems, is not a monolithic and immutable gender but a complex conflation of personal, sexual, social, and historical conditions. Once assumed to be the normative, or authentic, gender role, defined in marked contrast to the masquerade of the feminine, masculinity is finally revealed to be, like femininity, an artificially constructed identity.”

punto de vista estético, es relativamente sencillo representarla. *Instrucciones de uso* parte del reconocimiento de la masculinidad como modelo de comportamiento que se puede adaptar a cualquier cuerpo independientemente de su sexo biológico.

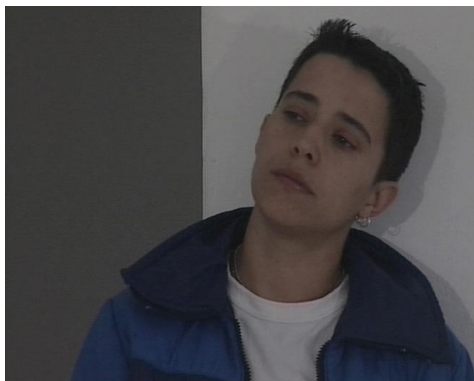
El ideal hegemónico que, como hemos definido anteriormente con Paul Smith (1996), se vería verdaderamente reducido si se disocia el falo del pene. Es decir, si en vez de identificar el falo con el pene lo identificamos con un dildo o con una parte del aparato sexual femenino, el falo perdería todo su poder y sobre todo, su identificación simbólica con la masculinidad y con los cuerpos nacidos biológicamente hombres. Estas cuestiones nos remiten al “falo lesbiano” definido por Judith Butler en su artículo “El falo lesbiano y el imaginario morfológico” (1993). En este estudio realiza un análisis de la identificación freudiana del falo con el pene, así como la desidentificación del mismo llevada a cabo de Jacques Lacan, quien establece la morfología del cuerpo como una proyección invertida de fisicidad, una idealización o ficción del cuerpo como totalidad y punto de control. Cuando el falo es lesbiano, es y no es una figura masculinista de poder: “el significante está significativamente escindido, porque recuerda y desplaza el masculinismo que lo implica” (Butler, 2002, 140). Al identificar el falo con cualquier parte de la anatomía, se produce sistemáticamente la imagen fantasmática del pene, sólo para demostrar su propia inconsistencia. Desde esta perspectiva, podemos pensar los cuerpos –géneros-, así como la diferencia sexual, como un lugar de resignificación constante.

Del mismo modo, una de las primeras dudas que surgen en el estudio de la performatividad, entendida como la subversión del género a través de su imitación, es la búsqueda de ese “original” a imitar. Según Judith Butler (2007, 269) “la identidad de género se elabora por la fantasía de una fantasía (la transfiguración de un Otro que siempre es ya una ‘figura’ en doble sentido)”, por lo tanto, considera que la identidad original sobre la que se articula el género es una imitación sin un origen. Estamos ante un “ideal” que nadie puede personificar. A través de un desvío o variación de estas repeticiones podemos generar lo que Butler denomina un “agenciamiento”, es decir, si lo masculino se construye a través de una serie de actos repetidos, un agenciamiento consistiría en variar esas repeticiones para llegar a otro tipo de género. El género no es completamente construido ni

radicalmente elegido, en esta ambigüedad es donde la autora de *Deshacer el género* introduce la idea de agenciamiento. “No creamos las normas de género desde cero. Es esa idea de voluntarismo la que yo rebato. Puede haber agenciamiento fuera del radical voluntarismo y puede haber agenciamiento sobre y contra las ideas del determinismo radical.” (Aliaga, 2009a: 55).

Casting James Dean (Rebelde sin causa) (2004)

Cabello/Carceller



Como parte de este trabajo hemos iniciado una investigación que recorre los aspectos más contradictorios de la masculinidad y que ayuda a deconstruir el modelo de belleza exportado por Hollywood [...]. Nuestro proyecto se apropia de estereotipos que intervienen en la construcción de esa masculinidad global. (Cabello/Carceller)⁵⁰

Con *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, Cabello/Carceller inauguran la trilogía basada en la deconstrucción de estereotipos masculinos definidos por Hollywood, compuesta además por *Ejercicios de poder. Casos: Liam Neeson (La lista de Schindler)*, *Fred MacMurray, Jack Lemmon (El Apartamento)* (2005), y *After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)* (2007). A través de estas tres piezas, las artistas se apropian de estereotipos hollywoodienses que han intervenido en la construcción de la masculinidad prototípica y los cánones de conducta sexual que subyugan actualmente, para reinterpretarlos a través de mujeres que deslegitiman todos estos arquetipos construidos cinematográficamente.

Con esta obra, las artistas analizan el vocabulario empleado en el filme *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955), asociado a la virilidad así como el arquetipo al que pretende responder el personaje de Jim (interpretado por James Dean, un icono sexual de Hollywood

⁵⁰ Citado en la página dedicada a Cabello/Carceller en Hamaca. *Media & Video Art Distribution from Spain*. Disponible en: <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=50> (consultado el 12 de Julio de 2011).

para heterosexuales, gays y lesbianas). Un *casting* particular en el que los aspirantes al papel protagonista son chicas. Dieciséis mujeres representan una escena clave de la película. Es una de sus primeras obras en las que no se representan a ellas mismas sino que recurren a terceras personas. Además, la obra responde a un *casting* muy específico en la que según comenta Jesús Carrillo (2004, 45) se distinguirían tres niveles de lectura: “Primero lo que tiene de ensayo, de prueba y de contingencia. Segundo, su carácter performativo, que no oculta su teatralidad, artificio y mascarada. Y tercero, el hecho de que la repetición constante de la misma escena por distintas actantes, además de evidenciar la uniformidad del modelo, revela también la heterogeneidad infinita de sus posibles encarnaciones individuales.” Las secuencias están grabadas en un plano medio fijo. Por este plano irán pasando cada una de las candidatas.



Nicholas Ray introduce tres estereotipos que se repetirán a lo largo de la historia del cine: masculinidad hegemónica: Jim (James Dean); feminidad hegemónica: Judy (Natalie Wood); y el marica: Plato (Sal Mineo). Las frases que más repiten en la pieza y que marcan el conflicto y la desarticulación que se derivan de la encarnación del ideal patriarcal de masculinidad son, en primer lugar “Dijeron que era un gallina. ¿Entiendes? Gallina.” Y en segundo lugar “Tuve que ir. De lo contrario no hubiese podido mirarles a la cara.” Estas dos frases sentencian el camino irrevocable de Jim hacia el panteón de la masculinidad de los “elegidos”, acompañado de las miradas de deseo de Judy y Plato.



Plato y Jim



Plato, Jim y Judy



Judy y Jim

La identificación con el rol masculino se verá subvertida por su encarnación en el “cuerpo equivocado”: Plato. Este personaje no está destinado a satisfacer la mirada masculina (Laura Mulvey) de un público que pueda identificarse con esa minoría, que el personaje de Sal Mineo representa, sino que está destinado a ser fulminado y sacrificado, como signo de advertencia y control, en la redirección de la mirada del público hacia el modelo heteronormativo, consumado en la unión de Jim y Judy.

Si admitimos el género como una verdad inventada y si el género es una fantasía instaurada en la superficie de los cuerpos, entonces, los géneros no son ni verdaderos ni falsos sino el efecto de verdad de un discurso heteronormativo de identidad primaria y estable. Butler dinamita esta falacia a través de su teoría de la “performatividad”, una práctica política basada en la deconstrucción de los estándares de género llevada a cabo mediante la “imitación de género” o “parodias subversivas” que logran desestabilizar el sistema binario falocéntrico. La subversión tendría su efecto cuando no se limiten a una copia fidedigna del modelo heterosexual, tal y como hacen las candidatas al papel de Jim. Al tomar la idea lacaniana de que tener un género supone asimilar el ideal que nadie nunca alcanza, se asume que tanto los supuestos “originales” o sus “imitaciones” son copias (de James Dean):

Dichos actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados- son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. [...]. En efecto, los actos, los gestos y el deseo organizados y realizados, crean la ilusión de un núcleo de género interior y organizador, ilusión preservada mediante el discurso con el propósito de regular la sexualidad dentro del marco obligatorio de la heterosexualidad reproductiva (Butler, 2007, 266-267).

Todas las participantes del *casting* poseen ese físico andrógino, característico de las obras de Cabello/Carceller. La adolescencia y juventud de James Dean en el filme, imberbe y sin musculatura muy definida, les permite crear el símil con los modelos. Aunque en este caso, quizá no se trate de modelos andróginos sino, tal y como diría Judith Halberstam (2008, 27), *tomboy*, un concepto que en el contexto español también podría entenderse

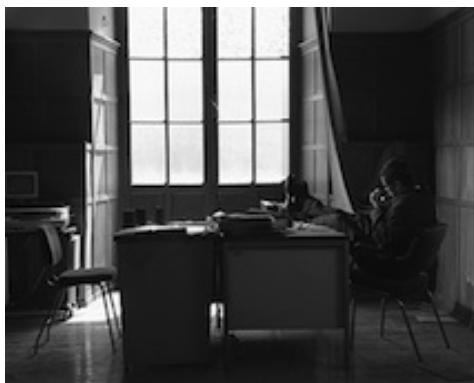
como “chicazo”, “marimacho” o “machorra”. Este concepto hace referencia a la joven o adolescente de aspecto y físico masculino, que se comporta y realiza actividades que se presuponen propias de los chicos. Tal y como apunta la misma Halberstam (1999, 156) en un artículo dedicado a dicha categoría, la masculinidad femenina en la niñez es mucho más aceptada que la identificación con el otro sexo en el caso de los varones, suponemos que por aquella pauta que aleja al nacido hombre de todo rasgo de feminidad.

En el caso de las “marimacho” esta identificación es comprensible, ya que su asociación al hombre, le dota de mayor libertad y movilidad. Aunque en la sociedad actual, esta identificación masculina de las chicas termina con el proceso de adecuación al género durante la adolescencia, para Halberstam (2008, 28) “es sorprendente que haya algunas chicas que acaben la adolescencia siendo mujeres masculinas. La creciente visibilidad, e incluso la respetabilidad de las comunidades de lesbianas, en cierta medida ha facilitado la aparición de jóvenes mujeres masculinas.” Una hipótesis que quedaría retratada en la pieza *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, apadrinada por sus autoras.

Las imágenes cinematográficas de las mujeres butch sugieren que, cuando las mujeres carecen de imágenes potentes de mujeres masculinas se identifican con el otro género. El resultado de estas identificaciones con el otro género son fértiles producciones de James Deans lesbianas, Marlon Brandos *butch*, e interpretaciones bolleras de la masculinidad de los hombres. (Halberstam, 2008, 304).

Ejercicios de poder. Casos: Liam Neeson (*La lista de Schindler*), Fred MacMurray, Jack Lemmon (*El Apartamento*) (2005)

Cabello/Carceller



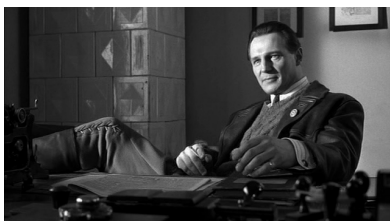
En sociedades abiertamente hostiles hacia todos aquellos que no encajamos en ‘lo correcto’, la construcción de un lugar real o mental donde habitar con unos grados aceptables de libertad se convierte en una conquista imprescindible. Cada cual edifica su utopía particular donde puede. (Cabello/Carceller, 2002)

Hollywood ha impuesto un modelo de belleza que ha colonizado a muchas sociedades en el mundo. Una parte importante de las obras de Cabellos/Carceller se apropian de estereotipos que intervienen en la construcción de esa masculinidad global, centrándose en ejemplos procedentes del cine. Las artistas consideran el séptimo arte como una de las escuelas de modos de comportamiento más importantes de nuestra cultura, pantalla y espejo de las tendencias contemporáneas. En estos trabajos seleccionan, los denominados “motivos visuales” (Balló, 2000), así como las figuras míticas cinematográficas que mayor influencia han ejercido en la construcción de esa “masculinidad” imperante contemporánea. A partir de su selección y clasificación, los hacen funcionar a través de otras figuras o cuerpos que consiguen cuestionarlos y reinterpretarlos. Mostrando su artificiosidad consiguen su deslegitimación.

En el caso de *Ejercicios de poder*, no sólo se analiza el papel que el discurso cinematográfico desempeña en la construcción de la imagen masculina, sino que también se tienen en cuenta la distribución del poder entre los cuerpos que ocupan la pantalla. Originalmente, fue un proyecto para la exposición *El espacio recuperado* (2005) organizado por la Fundación COFF –Centro Ordóñez Fundación de Fotografía- en el antiguo edificio de Tabacalera en Donosita / San Sebastián, destinado a convertirse en el Centro Internacional de Cultura Contemporánea.

Por supuesto, la localización en este caso fue predominante para la ejecución de la obra. Todos las arquitecturas y espacios –públicos o privados- están estigmatizados por connotaciones de género determinadas. Tal y como han demostrado las propias artistas en otros trabajos, fundamentalmente fotográficos, como son las piscinas, los baños o las salas de baile. La fábrica de tabaco fue un espacio muy ligado a la mujer y a su condición proletaria. Las cigarreras fueron la principal mano de obra en el empleo de la maquinaria de tabaco, sin embargo el poder nunca estuvo en sus manos. En esta pieza, los personajes reflejan comportamientos sociales, jerarquías de poder y sistemas de trabajo caducos como crítica a su vigencia actual. Las artistas analizan el potencial del cine para generar y consolidar prototipos y cánones de conducta. El proyecto *Ejercicios de poder*, además del video, se complementa con cuatro fotografías realizadas durante el rodaje del vídeo. Estas imágenes reproducen al igual que el video, la estética del cine y la fotografía de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta.

A través de recursos como la ironía y la parodia, las artistas cuestionan la masculinidad hegemónica y los paradigmas definidos por el “macho” producido por la industria hollywoodiense. Que los personajes protagonistas de los filmes a los que hacen referencia sean interpretados por mujeres, ya son una muestra de la multitud de masculinidades posibles, pero si además, analizamos la masculinidad de Liam Nelson –macho por excelencia- en *La Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), así como el controvertido juego de masculinidades extremas de *El Apartamento* (Billy Wilder, 1960) -excesiva, en el caso de Fred MacMurray, o deficitaria, en el caso de Jack Lemmon-, el espectro de masculinidades es aún más indeterminado y difuso.



La Lista de Schindler (Steven Spielberg, 1993)



El Apartamento (Billy Wilder, 1960)

Basándose en escenas de las películas mencionadas en el título del video, Cabello/Carceller analizan el lenguaje corporal y el discurso desarrollados por los personajes en el despliegue de su imagen de poder. Todas las imágenes son en blanco y negro, las secuencias están grabadas en grandes planos generales, y no hay ni un solo diálogo. Esto aumenta la sensación de vacío dentro de la inmensidad y sobriedad de las instalaciones de la antigua fábrica de tabacos. Los hombres son interpretados por una mujer masculinizada. Nada es por lo tanto lo que a primera vista pudiera parecer. Cabello/Carceller buscan llamar la atención del espectador, una actitud activa que les conduzca a la reflexión para poder completar el sentido de la obra. La ambigüedad del personaje y del espacio conducen al espectador a pensar en la posibilidad de que se estén produciendo cambios en los códigos de representación de los estereotipos que representa el protagonista del video, así como en el sistema de poder en el que tienen lugar estos ejercicios de poder.

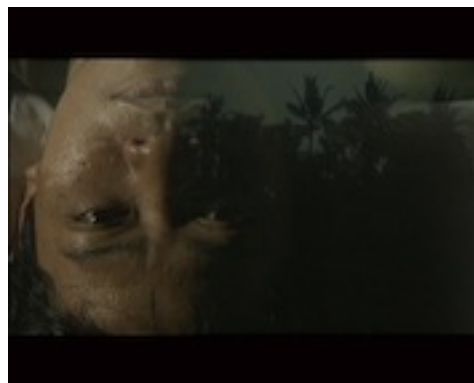
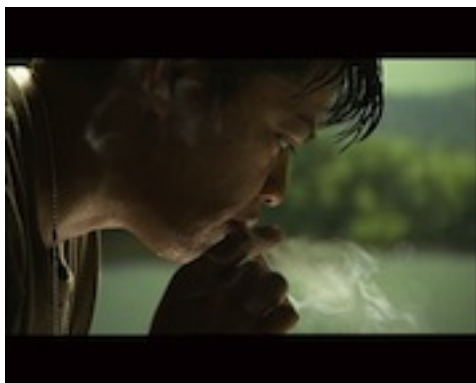
Tal y como reconocen Cabello/Carceller (2008) a través de estos ejercicios consiguen la “des-identificación” de determinados valores estereotipados, además de “degenerar” la obra de arte —en este caso, las aclamadas películas citadas y el propio video—, degenerando por una parte el objeto artístico y por otra parte, el propio sujeto para quien proponen una identidad difusa y libre.

Según las artistas “el cine sigue adjudicando roles, pero ¿qué pasa si los cambiamos? ¿Qué pasa si los comportamientos y juegos de seducción cambian de cuerpos y todo se trastoca? Las cosas no están tan claras como Hollywood pretende.” (Cabello/Carceller, 2009, 22). Laura Mulvey (2001) considera a la mujer como la imagen y al hombre como poseedor de la mirada. Según Mulvey, el atractivo de una estrella cinematográfica masculina no es el de ser un objeto erótico para la mirada, sino el de convertirse en el más perfecto, más completo, más potente ego ideal concebido en el momento original del reconocimiento frente al espejo. A este respecto, Teresa de Lauretis (1984, 112) considera que “todo esto supone que no hay que concebir el placer visual y narrativo como si fuera propiedad exclusiva de los códigos dominantes, ni pensar que está únicamente al servicio de la opresión.” Tal y como hacen Cabello/Carceller es necesario utilizar, trabajar y destacar las contradicciones de este cine narrativo para subvertir las formaciones dominantes y acabar con las sociedades castradoras.

Del mismo modo, consideramos que esta pieza da muestra, tal y como ya hemos apuntado, de que algo está cambiando, y quizás este cambio proceda de la mayor visibilidad de las mujeres masculinas en la sociedad contemporánea. No hay que dejar de reconocer, el trascendente rol desempeñado por las mujeres masculinas en la construcción de la masculinidad contemporánea. Aunque esta masculinidad femenina, quizás no es tan reciente, ya que tal y como apunta Eve Kosofsky Sedgwick (1998, 36), la existencia de mujeres masculinas han existido a lo largo de la historia de la humanidad. Esta constatación hace inconsistentes los presupuestos más básicos sobre las funciones y representaciones de la masculinidad, y a su vez, nos hace cuestionar, del mismo modo que a las artistas, el por qué entonces la conexión entre la masculinidad y los nacidos biológicamente hombres permanece inmutable.

After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier) (2007)

Cabello/Carceller



Esta pieza videoartística fue el resultado de la beca *Ruy de Clavijo* que concede anualmente Casa Asia a proyectos artísticos y de investigación de nacionalidad española que tomen como campo de estudio y desarrollo el país de Filipinas y/o su cultura. Una vez finalizado, el video formó parte de la exposición *Manila. Geopoéticas de la Identidad* (2007), organizada por la misma Casa Asia, junto a las artistas Sally Gutiérrez y Allison Wong.

La identificación de los espacios de la vida con escenarios de la experiencia, con lugares codificados que contribuyen a la mascarada del poder o la exclusión ha sido una constante en la trayectoria de las artistas. En esta pieza, Manila fue el escenario donde se desarrolla el diálogo entre el sujeto y el territorio.

After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier) deconstruye el ideal masculino del anti-héroe representado por Martin Sheen en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), adjudicando el papel del “soldado” a una mujer filipina, que será registrada dentro de las mismas localizaciones originales de la película. Cabello/Carceller dan un paso más allá de la problemática de género acercándose a los estudios postcoloniales con este trabajo, en el que reflexionan sobre los problemas y las contradicciones presentes en los procesos de identidad durante el período post-colonial. Con este trabajo, las artistas consiguen

deconstruir, por una parte, las fronteras masculino / femenino; y por otra parte, colonial / post-colonial.

En la década de 1970, Francis Ford Coppola en vez de usar los estudios hollywoodienses o rodar en los escenarios reales en los que se basa la acción: Vietnam; escogió los campos de Filipinas como el escenario de localización perfecto para la puesta en escena del filme. Este escenario es utilizado para la representación de otros países asiáticos como Vietnam o Camboya, y fueron convertidos en un estudio de rodaje con la intención de representar la imagen occidental del exotismo asiático. Filipinas fue finalmente convertida en un no-lugar oriental, anulando su identidad nacional.

Tampoco debemos obviar que bajo la perspectiva de todos los discursos televisivos, periodísticos, cinematográficos y literarios que hay sobre Vietnam, la subversividad de poetizar sobre este duro revés en la historia americana, supone para Cabello/Carceller la oportunidad de visualizar la fractura en la narrativa mítico-épica hollywoodiense. *Apocalypse Now* es una de las primeras películas que nos permite comprender el cambio radical que representa la introducción de la destrucción de la sociedad como tema cinematográfico. El video además, toma como referencia las últimas escenas del filme; ese momento místico en el que el coronel Kurtz (Marlon Brando) le explica a Willard (Martín Sheen) lo que significa el “horror”. No esa misma escena, sino una especie de reflexión sobre lo que ocurre a partir de ese momento.



Soldado Willard (Martín Sheen)



El video comienza con la imagen selvática de Filipinas, palmerales y cascadas. Pronto aparece la protagonista, camina intentando buscar algo que desconocemos. La cámara la sigue de espaldas hasta llegar a un lago donde ella misma observa a la gente

bañándose. Los planos generales se vuelven cada vez más íntimos, alrededor de la figura protagonista. Fuma un cigarrillo, y posteriormente vemos la escena final, en la que está tumbada. Mientras vemos su rostro pensativo y reflexivo, su imagen se va fundiendo con otras imágenes de la selva. Imágenes oscuras, imágenes del horror.

Estas últimas imágenes nos llevan a pensar sobre la posible referencia-crítica del video sobre la Guerra de Irak, la llamada Guerra de Vietnam del siglo XXI, y del colonialismo americano, igual que la novela en la que se basa la película, *El corazón de las tinieblas* (Joseph Conrad, 1902), unas de las mayores críticas literarias hacia el colonialismo occidental.

Aunque la referencia a la guerra y al colonialismo es más o menos explícita, de esta huella se pueden desprender otros temas cercanos al papel de las mujeres en los ejércitos, así como una crítica a la ley del ejército americano DADT –*Don't ask, don't tell*–, por las que se impedía que cualquier miembro del ejército pueda indagar sobre las relaciones sexuales de los/las soldados, así como de hacer apología de la homosexualidad, mientras sirvan al ejército.⁵¹

Cabello/Carceller invierten la figura del soldado Willard, convirtiéndolo en mujer (no hay ninguna mujer protagonista en el filme), en homosexual (ya que físicamente se corresponde con el “realismo *butch*”⁵² y la homosexualidad tampoco aparece en la película) y, por último, filipina (aunque el filme se rueda en Filipinas, no interviene ningún filipino/a, tan sólo los aborígenes del final del filme original). Por lo tanto, esta pieza nos presenta un cuerpo transversal y contemporáneo: mujer soldado, lesbiana *butch* y filipina “no” estereotipada étnicamente. Como apunta Halberstam: “la nueva y futura producción

⁵¹ Ley derogada por el presidente de Estados Unidos Barak Obama, el 22 de diciembre de 2010. Citado en ALANDETE, David (2010): “EE.UU entierra la discriminación a los homosexuales en el ejército” en *El País* (19 de diciembre de 2010). Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/12/19/sociedad/1292713203_850215.html (consultado el 19 de mayo de 2012).

⁵² Siguiendo la definición de Judith Halberstam (2008, 275), el “realismo *butch*” se situaría en un límite no determinado entre el transgénero y la *butch*. Esta masculinidad participa del deseo de una realidad basada más en un cuerpo de hombre reconocible y normativo. Es decir, la mujer que adopta esta masculinidad por una parte acepta la ideología dominante, imitando sus mismos patrones y, por otra parte, se opone al no realizar ninguna operación quirúrgica en su propio cuerpo.

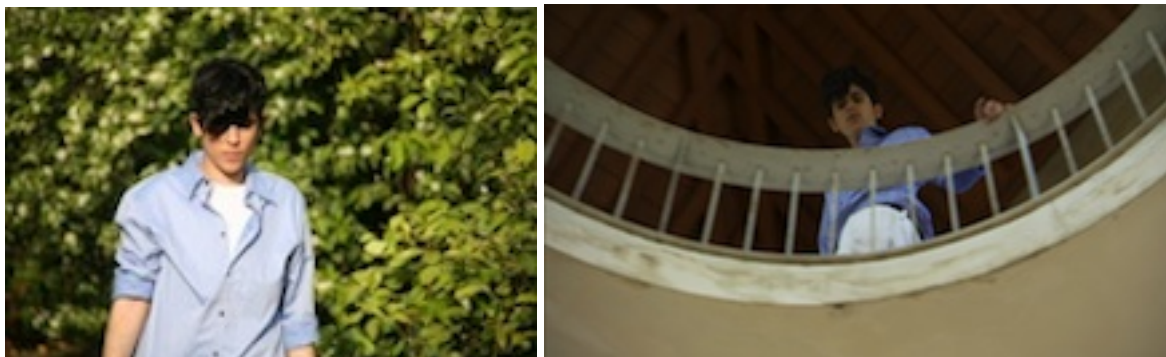
sobre masculinidad será enjuiciada no sólo por sus aportaciones sobre el lugar del hombre en la sociedad, sino por la demostración de hasta dónde pueden llegar, más allá de los límites del cuerpo del hombre.” (2002, 263).

Tal y como apunta Paul Smith en su antología *Boys: Masculinities in Contemporary Culture* (1996, 3), la masculinidad siempre debe ser concebida “en plural”, como masculinidades definidas por medio de diferencias y características de todo tipo. Esta pluralidad engloba desde la masculinidad blanca hegemónica hasta otras masculinidades gays, bisexuales, negras, asiáticas y latinas. De hecho, es esta masculinidad del hombre blanco la que ha procurado ocultar todas las demás masculinidades, y por ello, consideramos que debemos apartarnos de esa construcción para poder desvelar y dar visibilidad a otras formas de masculinidad más flexibles.

La unión entre hombre y masculinidad tiene como consecuencia material el poder político, económico y cultural del varón. La mujer dentro de este esquema social, no tiene ningún acceso al poder, ya que sus estructuras están regidas y salvaguardadas por estructuras patriarcales. Con este trabajo, Cabello/Carceller intentan cortar los lazos de esta unión y superar el miedo al empoderamiento de las mujeres, adjudicando el rol masculino a una mujer, además asiática, ataviándola con uno de los iconos masculinos más importantes del siglo XX: el uniforme militar. De esta forma, las artistas presentan un nuevo modelo de identidad masculina, construida en oposición a la modelo del varón blanco hegemónico.

A/O (Caso Céspedes) (2009)

Cabello/Carceller



Es irracional haber nacido en un cierto lugar y un cierto momento y ser de un determinado sexo. Es irracional que uno pueda cambiar muchas circunstancias y que no pueda cambiar muchas otras. Pero si naces siendo algo, puedes tener la osadía de ser otras diez mil cosas. (Diane Arbus)⁵³

A través de la pieza *A/O (Caso Céspedes)*, Cabello/Carceller realizan una relectura del pasado, desde la óptica del presente, realizando una interpretación del caso real de Elena/o de Céspedes. Esta obra se enmarca dentro del programa *Proyectos específicos* del Centro de Arte Andaluz Contemporáneo, el cual consiste en encargar a distintos artistas que produzcan un trabajo específico para el espacio de centro. En este caso concreto, se pretendía que el proyecto tuviera una aplicación didáctica, es decir, que fuese itinerante, para ser exportado a otros centros o incluso escuelas. El resultado de todas estas condiciones fue: el “Kit portátil para re-pensar los géneros (basado en el caso céspedes)”, la pieza de videoarte que nos ocupa, *A/O (Caso Céspedes)* y por último, una publicación con una parte didáctica donde se indican las pautas para el debate.

⁵³ Entrevista realizada a Diana Arbus en 1967 para el *Newsweek*, después de la gran retrospectiva dedicada a su obra en el MoMA de la ciudad de Nueva York. Citado en Javier Arnott Álvarez en su blog *Bajo el signo de libra*. Disponible en: <http://bajoelsignodelibra.blogspot.com.es/2009/03/diane-arbus.html> (Consultado el 30 de abril de 2010).

Elena/o de Céspedes⁵⁴ nació alrededor de 1546 en Alhama de Granada fruto de la relación de un caballero con su esclava negra. Contrajo matrimonio con un albañil de Jaén a la edad de 16 años y tuvo un hijo que luego abandonaría en Sevilla. Se desplazó a Granada, donde sirvió a un clérigo de San Miguel, y aprendió el oficio de tejedora. Fue encarcelada en Jerez de la Frontera por discutir con un rufián. Vestida de hombre, se alistó como soldado en la Guerra de las Alpujarras. A su llegada a Madrid en 1576 trabajó con un cirujano del que aprendió el oficio y llegó a convertirse en la primera⁵⁵ mujer titulada de la historia de la Medicina. Se casó con María del Caño, con la que vivió durante un año en la localidad toledana de Yepes. Fue denunciada por haberse casado con otra mujer y de bigamia, por lo que sufrió un proceso civil y posteriormente por el Santo Oficio de Toledo “por desprecio al matrimonio y tener pacto con el demonio” (Maganto Pavón, 2010, 13). Tras un largo proceso, fue condenada a 200 azotes y a trabajar durante diez años, sin sueldo, en una enfermería. Su popularidad fue tan grande que tuvo que ser trasladada a otros centros hospitalarios, convirtiéndose en uno de los casos y personajes más famosos de la época. Tal y como escribe Marie-Catherine Barbazza (1984, 12): “la decisión de Elena/o se puede interpretar como un cambio de sexo motivado por la posición social y económica que alcanzaría siendo hombre, la propia Elena/o siempre se definió como hermafrodita, algo que los médicos de la época nunca pudieron comprobar.”

En el caso de esta obra, las artistas, no sólo toman como referente al controvertido personaje del Siglo de Oro, sino que al igual que en otros trabajos, de nuevo vuelven a reinterpretar un personaje cinematográfico. En este caso, el elegido es el protagonista del filme *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966).

⁵⁴ Cabello/Carceller no son las únicas que en los últimos años se han interesado por el caso de Elena/o de Céspedes. Existen trabajos de toda índole sobre este personaje, entre los que destacan el trabajo de investigación *El proceso inquisitorial contra Elena/o de Céspedes (1587-1588) (Biografía de una cirujana transexual del siglo XVI)* (2010) del doctor Emilio Maganto Pavón; “Un caso de subversión social: el proceso de Elena de Céspedes (1587-1589)” (1984) de Marie-Catherine Barbazza; o la novela ficcionada de Agustín Sánchez Vidal (2010): *Esclava de Nadie. La increíble historia de Elena de Céspedes*.

⁵⁵ “El autor francés Michel Escamilla, en un artículo publicado en 1985, la considera la primera cirujana titulada del mundo de la que se tenga noticia, adelantando este mérito dos siglos y medio, pues tradicionalmente se le otorga a otra pseudohermafrodita, Henriette Faber, que lo consiguió a principios del XIX.” Citado en ARENAS, Antonio (2006): “La increíble vida de Elena de Céspedes” en *El Ideal Digital* (14 de agosto 2006).

Disponible en: <http://www.ideal.es/granada/pg060814/prensa/noticias/Vivir/200608/14/ALM-SOC-074.html> (Consultado el 22 de agosto de 2011).



Blow Up (Michelangelo Antonioni, 1966)

En esta pieza, las analogías con el filme no son el retrato de bellas modelos sino la búsqueda de lo desconocido, lo que no se ve, lo que no se percibe a simple vista. Desde este punto, el fotógrafo de *A/O (Caso Céspedes)* se presenta como un andrógino “Elena/o” contemporáneo, que busca a través de los jardines del Monasterio de La Cartuja su propia identidad. Cabello/Carceller se sirven de la apariencia andrógina del/la protagonista del video para obligarnos a mantener el juego lingüístico “a/o” que nos exigen las normas de género marcadas por el lenguaje. La cámara, desde un gran cuidado formal y estético, registra cada uno de los movimientos de ese ambiguo personaje. Primero desde el interior del monasterio y, posteriormente, alrededor de sus jardines y fuentes. Nunca deja su cámara de lado, siempre está disparando, a excepción de los momentos de silencio y reflexión. El personaje, con su languidez y vestuario, nos recuerda al estilo pausado y elegante fotógrafo del filme –del que nunca sabemos su nombre- al igual que en el video de las artistas.

Con esta pieza, Cabello/Carceller no desmontan los estereotipos, existentes en la película, sino que toman el filme como ejemplo de los juegos de la mirada, las diferentes realidades que pueden existir en una imagen, dependiendo de la óptica con que sean analizadas, juzgadas e interpretadas. Tal y como se desprende del relato de Julio Cortázar, *Las babas del diablo* (1959), en el cual está basado: “Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos [...]. De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizás elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena.” (Cortázar, 1993, 27).

En este trabajo, de nuevo, las artistas plantean un discurso sustentado en la relatividad e inconsistencia de los roles normativos impuestos desde y por la iconografía patriarcal. Del mismo modo que la elección del modelo no es casual, el lugar y el espacio donde se desarrolla el video tampoco. Para Cabello/Carceller la organización y constitución de los lugares son prácticas individuales y colectivas que derivan de la necesidad de pensar en la identidad y en las relaciones colectivas que se generan. En este caso, devuelven a este “Elena/o”, castigado a doscientos latigazos y dos años de trabajos sin remuneración, de nuevo a un lugar eclesiástico: el Monasterio de La Cartuja de Santa María de las Cuevas. Las artistas mantienen al protagonista del video en un lugar de tránsito e incertidumbre, buscando las huellas de un personaje, con el que se irá identificando, a través del reflejo de las fuentes y las inversiones de los espacios.

Cabello/Carceller retoman los problemas e inquietudes de las mujeres masculinas a lo largo de la historia, tal y como también ha demostrado el estudio de Sherry Velasco, *Lesbians in Early Modern Spain* (2011), quien además del caso de Elena/o de Céspedes se interesa por el caso de otra mujer transgénero, Catalina de Erauso o el conocido matrimonio de Elisa y Marcela en 1901. Sacando a la luz estos casos, las artistas también están realizando una crítica a la vigencia de estos casos en la actualidad. Tan sólo habría que remitirse al ajusticiamiento de María Teresinha Gomes, también conocida como “General Tito”, por un caso similar, en la década de 1990 en Portugal.



Esclava de nadie (2010)



Catalina de Erauso



Mª Teresina Gomes



Elisa y Marcela

Estos casos judiciales de mujeres juzgadas por hacerse pasar por hombres o por actividad sexual indecorosa deberían analizarse como historias que confirman la existencia de sexualidades diferentes. Judith Halberstam (2008) además también señala el nombre de otras mujeres que vivieron como hombres o tuvieron trato con su mismo sexo a finales del

siglo XIX y principios del XX, como serían los conocidos casos de Anne Lister y John Radclyffe Hall.

En el momento, en el que conocemos diversas historias de mujeres que se hacían pasar por hombres y que se infiltraban en el ejército y en otros espacios dominados por los hombres, podemos entender que muchas mujeres, tanto de la aristocracia (Catalina de Erauso) como de las clases populares (Elena/o de Céspedes), decidieron tomar otras vías hacia la masculinidad. Cuando al comienzo de nuestro trabajo apuntábamos, la masculinidad no era sólo una construcción de hombres, sino también de mujeres; no sólo nos estábamos refiriendo a las mujeres masculinas contemporáneas, que cuenta con una mayor visibilidad, al igual que la homosexualidad masculina, sino a todas aquellas mujeres que nacieron con un cuerpo de mujer sintiéndose hombres o que, simplemente, no quisieron someterse al rol predeterminado que debían desarrollar dentro de la sociedad heteropatriarcal.

Trust in me (2010)

Bubi Canal



Toda la obra de Bubi Canal está llena de emociones y sensaciones. Su trabajo nos transporta a universos imposibles con misteriosos e intrigantes personajes. El artista combina diferentes disciplinas y metodologías artísticas: fotografía, vídeo y escultura. Sus recurrentes temas van desde el deseo al sueño, la magia y por supuesto, la identidad. Ya sea a través del video o la imagen fija, sus obras destacan por la pasión que transmite su tratamiento del color, los mundos irreales, los símbolos de la cultura *mainstream* y objetos fetiches. El universo creativo de Canal, nos conduce a un mundo de fantasía con un aire algo circense e infantil.

Aunque la obra de Bubi Canal no tenga un discurso conceptual concreto, todas ellas nos marcan, nos transmiten un placer estético directo a través de una compleja puesta en escena, un amplio repertorio cromático y la cualidad de transmitir la cotidianidad de lo extraordinario. Algo que obsesiona al artista es la representación de la barba; en todos sus videos y fotografías los hombres lucen frondosas barbas negras que contrastan con el colorido del atuendo con los que los viste. Sus obras desprenden una sensación de misterio que se desvanece con la inocencia de las miradas de sus personajes. El hombre, lejos de ser ese gran “macho”, fuerte, violento y poderoso, aparece como un ser entrañable, dulce y sensible. Bubi Canal nos ofrece la posibilidad de reconocer un nuevo hombre, un hombre postmoderno, lleno de luz y color.

En *Trust in me*, Bubi Canal muestra una narración onírica, en medio de una ciudad llena de altos rascacielos y calles vacías. La localización se sitúa en el complejo madrileño de negocios de Azca. El video comienza con varios planos panorámicos de los rascacielos. El mutismo y desolación de la zona crea una sensación de desasosiego, hasta que finalmente vemos una chica, vestida con un jersey rojo y unas mallas blancas, realizando ejercicios de aeróbic y jugando con una barra de pesas. Nos percatamos de que no está sola. Como si estuviera en otro punto de esa ciudad desértica, aparece el propio artista, vestido con la misma indumentaria, manejando una vara pintada de varios colores –un juguete fálico– y realizando ejercicios de gimnasia superheroica en una sincronizada coreografía, ya que el baile es una de sus pasiones.⁵⁶

A continuación vemos un león bípedo, vestido de maestro de circo, que llega para reunirse con ambos personajes. Una vez reunidos, el artista tira de la lengua del león hasta que salen varios cordones de diversos colores. La chica le cuenta un secreto al oído del león, que no podemos escuchar. El león les habla, y aunque tampoco lo escuchamos, vemos subtítulo un largo texto, en el que repite constantemente: “our dreams are our real life” –nuestros sueños son nuestra vida real-. Finalmente los tres acaban abrazados. La furia del león se convierte en dulzura. El artista con unas piezas lego de plástico comienza a realizar una línea horizontal. El plano siguiente muestra a ambos personajes realizando una figura geométrica con sus cuerpos, que pone fin al video.

La estética del video nos remite a la estética manga, de la cual Canal es un apasionado, como serían los personajes de las series de anime japonés *Mazinger Z* (1972) o *Astro Boy* (1980). La frialdad de la localización escogida como decorado contrasta con la atmósfera infantil y naïf que desprenden cada una de las imágenes. Esta visión colorida y *naïf* es un escapismo y una oda a todas aquellas nuevas masculinidades que quieren reivindicar su lugar en una sociedad que se resiste a enterrar el tiempo donde los héroes simbolizan la imagen de la “perfecta” masculinidad.

⁵⁶ Entrevista a Bubi Canal para el *Archivo de Creadores* (Matadero, Madrid). Disponible en: <http://archivodecreadores.es/artist/bubi-canal/194> (Consultado el 19 de mayo de 2012).



Trust in me (2010)



Mazinger Z (1972)



Astro Boy (1980)

La feminidad y masculinidad de ambos personaje queda neutralizada a través de la utilización del mismo vestuario. Las fronteras entre ambos géneros son cada vez más porosas, y tal y como apunta Francisco Zurian (2012, 36), los valores adjudicados a la masculinidad por el patriarcado están en crisis. A través, tanto de la figura del león, como la de su propia representación en el video, Bubi Canal cuestiona valores que se consideraban “propios” de la masculinidad como: competitividad, dominación, fuerza, violencia y represión de las emociones, sentimientos, así como de las relaciones afectivas. La masculinidad contemporánea se nutre de otros valores y actitudes que construyen un “nuevo hombre” dulce, accesible, sensible y entrañable.

Como comenta José Miguel G. Cortés (2002, 65), ahora nos encontramos con figuras de hombres torpes, grotescos, frágiles, impotentes, sumisos, pasivos, inseguros, miedosos, en definitiva hombres vulnerables, que nos demuestras la fragilidad psicológica, la debilidad física, e incluso la caducidad, de una masculinidad obligatoria que se idealizaba y representaba como indestructible. *Trust in me* es un ejemplo de la necesidad de superar ciertas concepciones esencialistas que han quedado obsoletas. En muchas ocasiones la masculinidad no es simplemente un privilegio, sino que también puede suponer una carga. Por ello, el protagonista se deshace de todo ello, pinta de colores su vara fálica y le da vueltas sin parar, se mueve de forma sensual y femenina, recurre a sus sueños y fantasías manga infantiles, y se abraza cariñosamente al león gigante de peluche que le regala cuerdas de colores y figuritas de lego.

El cerdo perfecto (2005)

María Cañas



La obra de María Cañas es uno de los mejores ejemplos de la naturaleza híbrida del videoarte. Los video-collages y *scratch*-documentales de María Cañas pueden relacionarse con la tradición de cineastas y videoartistas que cuestionan los fundamentos del cine clásico por medio del cine experimental y de metraje encontrado o *found-footage*. La artista crea sus obras practicando, lo que ella misma denomina el “apropiacionismo”, que podríamos definir como el re-montaje de imágenes ajenas, para elaborar nuevos discursos distintos a los de su uso primigenio. Aunque lo verdaderamente importante en sus creaciones es la explotación de la función hipnotizadora de la imagen, en una liberación de todas sus fuerzas inconscientes.

Las fronteras entre videoarte y cine experimental son cada vez más inexistentes. En el artículo es “There is an experimental cinema in Spain, but...” (2008), uno de los pocos textos dedicados al cine experimental español, Albert Alcoz comenta la dificultad de delimitar el campo del videoarte en el Estado Español, no tanto por su representación e influencia, mucho más marcada que la del propio cine experimental (gracias como él mismo reconoce al apoyo de las instituciones, centro y museos de arte contemporáneo y las múltiples muestras dedicadas al videoarte en nuestro país desde la década de 1980), sino por la falta de criterio en la defensa del “vídeo por el video”. Si sumamos esta premisa al proceso de transición de autores que procedían de una escena marginal y circuitos

alternativos hacia un escenario institucionalizado dentro de la esfera del arte contemporáneo, donde surgió el videoarte, esto habría propiciado una fusión creativa, a través de la cual, se habría producido la mutación e hibridación de numerosas obras audiovisuales que podrían ser a su vez -en la lógica de las categorías cinematográficas no menos numerosa que las videográficas-, cine documental, cine-ensayo, cortometraje de ficción hasta videoclips, video de animación y un sin fin de formatos, complementarios y/o contradictorios, dentro de la heterogeneidad de la cultura visual contemporánea.

La obra de María Cañas se mueve en este territorio movedizo. La hibridación entre cine experimental y videoarte ha provocado el surgimiento de conceptos sucedáneos como “cine expositivo” o “vídeo en pantalla”, cuyo máximo exponente sería el homenaje de Douglas Gordon a Alfred Hitchcock en *24 Hours Psycho* (1993). Tal y como apunta Virginia Torrente (2009, 9) “con los videoartistas descubrimos que, por primera vez, quizás no estén estudiando la historia del arte, sino la historia del cine.”

La artista cuenta con su propia productora *Animalario TV Producciones*, una plataforma de experimentación audiovisual en variados campos: videoocreaciones, videoclips, instalaciones, imagen digital, proyectos en Internet. También es la creadora de *Animalario.tv*⁵⁷, una Web en construcción permanente, dedicada a la cultura del reciclaje y al apropiacionismo. Sus obras invitan a reflexionar sobre la extraña mezcla de diversión y tremendismo, de la imaginería lúgubre y sensual que nos rodea, la representación cinematográfica de los géneros, así como una recuperación de imágenes y secuencias olvidadas del cine de serie B. Dos de sus obras más reconocidas, *Meet my Meat* (2007) y *Kiss the murder* (2008), recogerían junto a *El Perfecto Cerdo*, todos los elementos más característicos de su personal estilo.

El Perfecto Cerdo: sebo, sustancia, esteroides, aprovechamiento total; excusa de fábula para introducirnos en el proceso de creación de la obra y la cultura del reciclaje, buscando la verdad oculta de las imágenes. En apariencia la idea original de video sería

⁵⁷ Animalario.tv es además la web donde se encuentra disponible todos los trabajos de la artista, de forma gratuita y circulación libre. Además, también pone a disposición del usuario, otros videos que ella considera de interés. Más información en <http://www.animalario.tv>

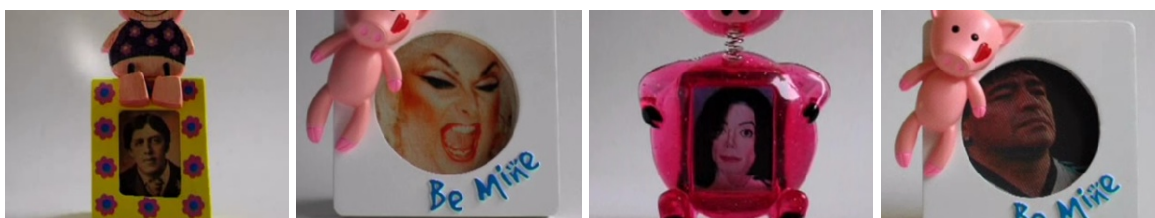
hacernos reflexionar sobre la materia prima de la cultura contemporánea. Aunque, consideramos que no es su única intención, ya que de la identificación constante del cerdo con lo masculino –más específicamente con el modelo de “macho” tradicional-, nos conduce a investigar otros planos de la obra, desde los que reconocer el valor crítico de la pieza.

Este interesante y enigmático trabajo de Cañas es todo un montaje-collage de imágenes de archivo junto a otras imágenes de producción propia. El video comienza con un proceso de hipnotización. Un granjero retiene a los cerdos y los acaricia. Una voz advierte que al contar hasta diez nos convertiremos en cerdos. La amenaza de la hipnosis se une a las caricias del granjero: no se sabe si éste quiere demostrar su dominio sobre los animales o pretende dominarlos para sacrificarlos más fácilmente. Mientras esto sucede, fluye a través de imágenes y palabras, un texto que construye en diversas direcciones la relación entre cerdo y hombre. Trabaja la polisemia de signo / carne, tanto de la palabra como de la imagen. “Carne” que sufre y que goza, que nace y que muere, que despierta apetitos muy diversos, que ansiamos poseer. El trabajo está dividido en cinco capítulos:

1. “Habemus cerdo”: La voz nos hace preguntas como: “¿Somos lo que comemos o comemos lo que somos?; ¿Puede un hombre convertirse en cerdo? ¿Y al contrario?; ¿Sabía que el orgasmo de un cerdo dura treinta minutos? ¿Por qué en la publicidad y el cine los cochinos son siempre de color rosa? ¿Existe también un racismo porcino?” Todo ello acompañado de una música en *off* que incrementa el suspense de la escena. La artista pone de manifiesto la cercanía entre el cerdo y el hombre. A su vez, también analiza la intencionalidad en las representaciones audiovisuales hegemónicas, así como la invisibilidad de identidades minoritarias.
2. “My Pigman”: Cine de ensayo protagonizado por cerdos de Japón y Ohio; En este apartado aparecen imágenes militares, hombres-cerdo y cerdos apareándose. El encargado de presentar estas imágenes es un presentador japonés. A través de los subtítulos entendemos su discurso: “La inocencia animal podría ser un truco para así

evitar la censura [...]. Este descender del hombre al nivel de los cerdos se convierte así en el desafío de los cerdos a la intensidad de las cosas.”

3. “Carne de estrella”: Esta parte es de producción propia y está editada a modo de foto-montaje. Comienza con cerdos de plástico que se pasean entre prótesis de pechos femeninos o fotografías de los mismos. Posteriormente, vemos la imagen de diversas personalidades de la cultura popular: Michael Jackson, Oscar Wilde, Divine o Maradona son algunas de las estrellas que posteriormente son golpeadas por una salchicha –que simula un pene- que los destruye, como si de un castigo se tratara.



4. “Un día en el campo”: Imágenes de diablos que castigan al hombre. También aparece el rótulo con las palabras del diablo: “Eres un cerdo. Un pequeño cerdo asqueroso. Cerdo, cerdo, cerdo.” La mayor parte de estas imágenes son diversas iconografías que representan al demonio, el mal. Muchas de ellas, tal y como la propia artista reconoce⁵⁸, han sido recopiladas a través del buscador de imágenes de Google.
5. “La Vie en Rose”: Es la parte más metafórica y abstracta de la obra. En un secuencia laberíntica, que nos remite a los créditos en espiral de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), la artista nos introduce en una especie de túnel giratorio en el cuál no paramos de ver cerdos, de toda clase y color, que nos envuelven en esa espiral hipnótica, tras la cual, nos convertiremos en cerdos, tal y como se anunció al comienzo de la obra.

⁵⁸ Entrevista a María Cañas durante la inauguración de su exposición *Kiss the murder* (Galería Lluçia Homs, Barcelona, 2008). Disponible en: <http://www.blogsandocs.com/?p=85> (Consultado el 13 de agosto de 2011).

Hombres y cerdos aparecen por la pantalla llegando en ocasiones a relacionarse simbióticamente. El varón construye su identidad de acuerdo a las lógicas imperantes en la sociedad. En *El gran cerdo*, los hombres no son más que marionetas convertidas en cerdos, que articulan la estructura social y la reproducen de igual modo. Por ello, consideramos que no sólo debemos tomar esta obra como una crítica sarcástica al rol del artista o una indagación acerca de los mecanismos creativos que sustentan la producción cultural contemporánea, sino especialmente también como una crítica al estereotipo del “macho” o en este caso, podríamos determinar del “cerdo”.

María Cañas trata de representar, a través del cerdo, cómo grupos concretos de hombres ocupan posiciones de poder y riqueza, además de reflejar los procesos de legitimación de las relaciones sociales que surgen de su dominio sobre otros hombres, y especialmente, sobre las mujeres. Cuando Cañas recoge toda esa cantidad de imágenes con grupos de hombres y cerdos que se funden entre sí, es como si demostrara que el número de hombres que realmente se corresponderían con las formas hegemónicas de masculinidad es muy reducido, y que el resto de hombres son beneficiarios indirectos del sostenimiento de este modelo.

La tendencia general de asociar a los hombres y la condición masculina con los procesos de construcción de la masculinidad dominante hacen que, tal y como apunta Victor J. Seidler (1991, 18) sea “casi imposible poder explorar la tensión entre el poder que los hombres detentan en la sociedad y las formas en que se experimentan a sí mismo como individuos sin poder.” En definitiva, la masculinidad patriarcal privilegia a ciertos individuos y excluye a otros. Sin embargo, estos discursos pueden ser desmontados, así como la contingencia entre masculinidad, hombre y poder, tal y como demuestra *El Perfecto Cerdo*.

Padre Hembra (2001)

Javier Codesal / Álex Francés



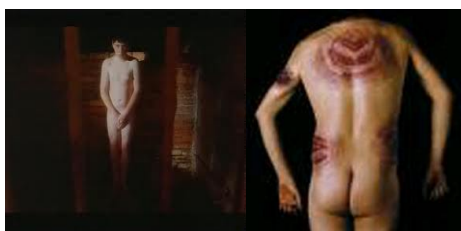
Sensación mental de impureza / ¿quién la lavará? / me lavará mi madre / y me devolverá al origen / tranquilo hueco vacío / y al oler esos calzoncillos / por su parte más usada, me deslizo. (Javier Codesal, 2001)⁵⁹

El poema de Javier Codesal con el que iniciamos el análisis, es un reflejo fiel de la obra *Padre Hembra*. Por otra parte, también es un buen ejemplo de la condición de poeta del propio artista. Además de artista y poeta, al igual que Álex Francés, también se dedica a la fotografía. Uno de los principales puntos en los que centra Codesal su mirada es en el hombre y su identidad –masculina y femenina- en las distintas etapas de la vida, enfrentado al deseo, la enfermedad, el miedo o la frustración, apoyándose en un lenguaje muy personal y una fuerte simbología española, marcada por la religión y costumbres populares.

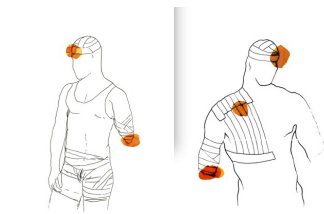
La obra es un proyecto, creado y realizado por Javier Codesal, en colaboración con Álex Francés, con el que posteriormente también realizaría el video *Corazón-ex* (2001). Tanto Codesal como Francés, son dos de los artistas que mayor sensibilidad han mostrado a la hora de representar la pandemia del Sida a través del arte. En una época, en la que todavía es un tema tabú para la sociedad española, ambos continúan el ejemplo de Pepe

⁵⁹ Texto de Javier Codesal para la *XIV Bienal Internacional del deporte en el Arte: BIDA 2001*. Disponible en: <http://www.csd.gob.es/csd/sociedad/4arteDeporte/01bienalDeportArt/03AntEdic/02bidaxiv/01alexcodesal> (Consultado el 31 de julio de 2011).

Espaliú y han realizado obras que actualmente forman parte del archivo artístico español sobre el tema, como son *Días de Sida* (1993) de Javier Codesal -una de las primeras instalaciones dedicadas a su representación en el arte y su particular visión de la enfermedad, no como un estigma vinculado a la muerte sino como una nueva condición llena de vida y pasión, marcaría un hito en el panorama del arte *queer* del Estado Español-; además de las obras de Álex Francés; *Mutilados* (1996) –una serie de dibujos- y *Crecer* (2005) –una instalación compuesta de video y una serie de fotografías-.



Días de Sida (1993)



Mutilados (1996)



Crecer (2005)

La pieza *Padre Hembra* comienza con la imagen de un vestuario masculino después de una sesión deportiva. La ropa sudada se esparce por el suelo húmedo, ese espacio y esos primeros planos nos remiten inmediatamente a un ambiente sórdido y sexual. A continuación, vemos al artista Álex Francés como recoge la ropa de un equipo de fútbol americano, más específicamente el equipo de rugby de San Roque (Cádiz). El artista va recogiendo la ropa meticulosamente, con la ayuda de los deportistas, y la guarda en una bolsa de plástico. A partir de este momento, el deseo y el fetichismo se convertirán en los protagonistas del video. Álex Francés comienza a organizar y clasificar cuidadosamente todas las camisetas sudadas una encima de la otra, los calcetines, los pantalones y los calzoncillos; todas ellas en conjunto constituirán un cuerpo masculino espectral, el cuerpo de todos los jugadores de rugby. Con sus manos va rozando y analizado las costuras de cada prenda, se detiene con delectación morbosa en sudores y rozaduras, se queda desnudo, se tumba sobre ese cuerpo invisible y comienza a frotarse y refregarse contra todas las ropas de los chicos, sintiendo el placer de la lucha masculina que se ha desprendido durante el partido de rugby.

Paralelamente a ese momento homoerótico, aparece otra escena de una mujer anciana, encargada de lavar la ropa recogida en el vestuario y doblarla lentamente, para después pasar a ducharse y mostrar su cuerpo arrugado y envejecido abiertamente, sin ningún tipo de pudor, al igual que harían dentro de nuestro imaginario los mismos jugadores que han dejado sus vestimentas. Finalmente, de nuevo, Álex Francés comienza a colocarse la indumentaria, una a una, las distintas capas de sudor de presión de las telas nos ofrecerán la imagen de una especie de muñeco monstruoso: un cuerpo subversivo.

Por lo tanto, podemos dividir la pieza en tres partes, claramente diferenciadas, (1.) Los jugadores de rugby, cuyas escenas están grabadas desde la distancia; (2.) la *performance* de Álex Francés, grabada en plano entero; y por último, (3.) la ducha de la mujer, donde los planos son mucho más cerrados, incluidos planos detalles, que analizan el cuerpo envejecido de la anciana.

Javier Codesal junto con Álex Francés investigan en *Padre Hembra* la construcción dual de la masculinidad, la mirada a los otros, su deseo y su fragilidad. La masculinidad es una condición tan inestable y efímera que la única vía de conservación es a través del fetichismo, como la práctica gay de los *sneakers*, de moda a finales de los noventa, consistente en la adoración de las zapatillas deportivas durante el acto sexual, o a través de cualquier otra parafernalia hipermasculinista. Codesal y Francés no sólo hacen una crítica a la masculinidad hegemónica –representada en los cuerpos fuertes y sanos de los jugadores-, sino también al patriarcado, tal y como indica el poema “¿quién la lavará? / me lavará mi madre” –esa señora mayor- que se desprenderá de toda la colada a través de esa ducha “erotizada”.

El deseo homosexual ha sido encerrado en un juego de la vergüenza que no es menos perverso transformar en juego del orgullo. De hecho, uno siempre siente un poco de vergüenza por sentirse orgulloso de ser homosexual. (Hocquenghem, 2009, 22)

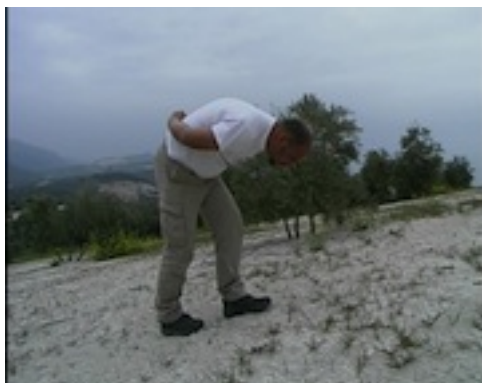


De nuevo, al igual que en caso de Txomin Badiola, nos encontramos con una fuerte mirada homoerótica. Aunque en el video no se trate específicamente el tema de la homosexualidad, podemos interpretar la *performance* de Francés con la ropa de los jugadores de rugby como un deseo por el cuerpo masculino, al igual que la mirada de la cámara de Codesal sobre los el juego de los deportistas, o la localización de una parte del video en el vestuario masculino, sin duda, un espacio erótico y de intercambio sexual.

La fuerza y virilidad del jugador de rugby contrasta fuertemente con la fragilidad del cuerpo femenino envejecido. Sin embargo, ambos artistas demuestra que la vulnerabilidad de los cuerpos es la misma. Del mismo modo, ambos artistas seleccionan el rugby, deporte tradicionalmente vinculado a la fuerza y la violencia masculina, que además ha desarrollado una estética reservada únicamente para el cuerpo masculino, para exponerlo al deseo homosexual. Es una muestra de cómo la virilidad, que normalmente se le atribuye a este tipo de deporte, poco o nada tienen que ver con la sexualidad de los individuos que lo practican. Ya que tras ver esta pieza, nadie puede estar seguro de la heterosexualidad y/o homosexualidad de los jugadores que aparecen en la pantalla.

Arcángel (2002)

Javier Codesal



Tengo un amado alto, blanco, rubio / ¿Has visto de noche la luna? Pues él brilla más /
Me dejó el traidor y luego vino a verme y saber mis nuevas / tapó mi boca, calló mi
lengua / hizo como la lima con mis barruntos. (Ibn Quzman)⁶⁰

La poesía y el video son una constante en la obra de Javier Codesal que se verá materialmente realizado en la obra *Mario y Manuel* (2005): una obra constituida por un video y un libro de poemas, compuestos por el propio artista. Codesal es uno de los pocos videoartistas españoles que recurren a temas tradicionales españoles como el flamenco o la Legión, pero a través de las nuevas tecnologías. La obra de Codesal se sitúa en ese pequeño intersticio que queda entre lo que ocurre y lo que la imagen nos dice que ocurre.

En el caso de *Arcángel*, Codesal toma como referencia un poema –no referenciado– de Ibn Quzman, donde cantaba a la belleza y a los maravillosos cuerpos de los jóvenes cordobeses del siglo XII. Ibn Quzman (1080-1160), también traducido como Ben Quzman, es uno de los poetas más aclamados de la poesía homoerótica hispano-árabe. Fue un bohemio irreverente que alardeaba de su pasión por los chicos cordobeses a través de sus referencias homoeróticas explícitas en sus poemas, una herejía en la época que le llevó a ser juzgado por las autoridades religiosas, tal y como se apunta en la compilación de Emilio

⁶⁰ Poema de Ben Quzman en CORRIENTE, Federico (2010, 46).

García Gómez, *Todo Ben Quzman* (1996). Javier Codesal transporta uno de estos poemas del poeta cordobés a la actualidad y sale en la búsqueda de esos chicos guapos en la Córdoba de hoy.

El video comienza con dos personas que intentan traducir el poema en la terraza de un café. El propio artista, mediante voz en *off*, comenta su intención de hacer una interpretación libre del poema. La búsqueda de la belleza de los chicos de Córdoba de Javier Codesal no se limita a un estereotipo concreto de joven, sino que el artista crea un retrato múltiple y poliédrico. Diferentes chicos van apareciendo a lo largo del video, mostrándose de forma cotidiana y actuando de forma espontánea y natural. Estos chicos guapos de Córdoba son personajes muy distintos que van desde un niño que persigue palomas en el parque, un coleccionista de conchas, un bebé, un chico que trabaja en una granja de gallinas o los componentes de la *Banda de Cornetas y Tambores Nuestra Señora de la Fuensanta* (protagonistas de otros videos del artista como *Pieza Musical* (2002) y *Lectura de Manos* (2002), ambos incluidos en la instalación que lleva el mismo título del video que analizamos: *Arcángel*).

Con esta pieza, Javier Codesal va más allá de la narrativa cinematográfica convencional, ensamblando imágenes y presentando ambientes o sonidos que no van acompañados de una lógica causal.

El video muestra, desde una distancia poética, una serie de hombres y jóvenes de caras y cuerpos heterogéneos, que nos aproxima al deseo en la mirada visual del propio Javier Codesal. El encuentro con un texto siempre es un acto que no da lugar a una relación intersubjetiva: esto nos conduce a analizar la obra como pieza videográfica, a través de la imagen audiovisual y por otra parte, analizarla por medio de la sutileza de la mirada del propio artista a la hora de contemplar estos rostros.

Los chicos tratan la cámara con naturalidad, los silencios y los paseos llenan la pantalla de emotividad. Javier Codesal envuelve el video de una gran emotividad a través de silencios y planos fijos. Muestra cuerpos que no esconden nada, jóvenes que se dejan mirar —el hombre como cuerpo pasivo y como objeto de deseo—.

El homoerotismo presente en la poesía andalusí establece un tipo de relación similar al descrito en la antigua Grecia: el poeta adulto asume un papel activo frente a un efebo que asume el pasivo, lo que llegó a producir un tópico literario, el de la aparición del “bozo” —el joven que comienza a tener vello facial, especialmente en la parte del bigote— que permite, dada la ambigüedad descriptiva de los poemas, tanto en las imágenes como en los usos gramaticales, identificar el sexo del amante descrito. De nuevo, Codesal saca el tema de la homosexualidad a relucir, tal y como aparece en *Padre Hembra*. Como él mismo reconoce:

La sexualidad que hemos vivido, me refiero al plano educacional, no se ha producido a través de imágenes estrictamente positivas sino de imágenes laceradas, negadoras; el cuerpo desnudo que yo vi con más frecuencia en mi infancia y adolescencia fue el de Cristo crucificado. Negar cómo se produjo ese aprendizaje primero del placer es falsear una realidad y, a la vez, negar también ese punto de placer que hubo allí, porque el placer tiene mucho que ver con el hecho de reconocer. Siempre he buscado la intensidad en todo lo que he hecho, para mí es algo esencial tanto como aquello que no es plenamente visible y que se encuentra detrás de las cosas.⁶¹

El propio artista reconoce que le atrae la idea de mostrar su mirada con toda su pasión, y a su vez, no hacerlo evidente y visible a ojos del espectador, sino dejarlo únicamente para la reflexión personal y como una idea subyacente al resto de la superficie de la imagen. De ahí que mezcle esta variedad de cuerpos, desde el granjero al joven adolescente, que nos remite al “bozo” de la poesía de Quzmán. Del mismo modo, ninguno de estos hombres mostrará jamás ninguna cualidad femenina, suponemos también, que es un elemento motivado por ese interés del artista en separar la imagen generalizada en la sociedad actual del varón homosexual y la afeminación.

⁶¹ MURRÍA, Alicia (1995): “Desde donde surge la luz” en el catálogo de la exposición *Tras la Piel* (Fundación Pablo Serrano. Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza), pág. 36.

Supercampeón (2000)

Carles Congost

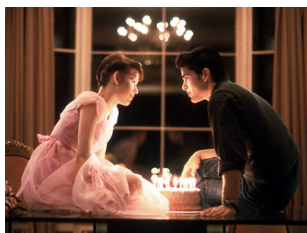


Carles Congost es uno de los artistas españoles que podríamos denominar, “autor de culto”, ya que su personal estilo le convirtieron en la década de los noventa en uno de los artistas de mayor reconocimiento nacional, participando en centros de prestigio como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) o el PS1 del MoMA (Nueva York, NYC). Además del dibujo, el collage, la fotografía, y especialmente el videoarte, el artista es el creador de uno de los sellos de música electrónica con mayor proyección, *Congosound*. Este sello, que a su vez funciona como banda, junto a los músicos Vicent Fibla y Jessi Park, ha colaborado con referentes musicales como Superspinner, Fangoria o Astrud. El artista es considerado actualmente como una de las figuras imprescindibles del *underground* barcelonés.

Congost se nutre principalmente de algunas películas de John Hughes como *Dieciséis velas* (1984), *El club de los cinco* (1985) o *Todo en un día* (1986) que fundaron el género *Brat Pack* (“atajo de mocosos”). Las *cheerleaders*, los *nerds* y los anuarios de instituto que habitan los recuerdos filmicos de toda una generación, y abundan dentro del imaginario de Carles Congost. El artista ha convertido el imaginario *high school* americano en arte. La cultura pop entendida como alegoría del conflicto generacional y la forja de la propia identidad.



Congosound (2007)



Dieciséis velas (1984)



El club de los 5 (1985)



Todo en un día (1986)

Uno de los principales elementos vertebradores de la obra de Carles Congost es la pérdida de la inocencia en el problemático periodo vital de la adolescencia: el paso de la “edad del pavo” a la “edad de la perversión” con todas las consecuencias que se derivan de esa trascendental transición. Entre los elementos que analiza y representa el artista a lo largo de su carrera estarían: la relación entre los adolescentes y sus padres, los juegos de “falsa” inocencia, las sorpresas y fracasos de las primeras noches de fiesta, y especialmente, la importancia de la música y su relación con el fenómeno fan, club o *groupie*, tal y como aparece reflejado en el video *Supercampeón*.

Esta pieza trata de una entrevista pactada entre un *alter ego* del propio Carles Congost –una especie de “teleñeco” o marioneta parlante- llamado Mr. CD Eyes y una “estrella” de la escena musical alternativa, como es en este caso, Denís Segarra, uno de los componentes del grupo de pop español Astrud. *Supercampeón* es una de sus primeras obras donde ya no aparece el personaje de Jessie, musa del autor hasta ese momento. Jessie presentada como una modelo de origen oriental que habla en francés, refleja de forma irónica la idea del glamour y superficialidad de una *Pop Star*. Dicha estrella aparece en obras tan relevantes en la trayectoria del artista como *Jessie is thinking about it* (1998) o *Jessie Formula Spot* (1998).

Esta pieza es un buen ejemplo del sarcasmo cruel de Carles Congost. Él mismo ha potenciado a través de su obra, y de sí mismo –su etapa como *dj*, organizador de eventos, realizador de videoclips y compositor de música pop- una imagen frívola y de falsa modernidad. Sin embargo, lo que realmente esconden y cubren estas obras, es una mirada y crítica demoledora del artista hacia su propio entorno –social y artístico-, que lo ha enaltecido y glorificado. Su pretendida burla e ironía es una falacia, bajo la que se oculta

una feroz crítica hacia el patriarcado, el arte tradicional, el comportamiento de los padres en la “salida del armario” de sus hijos/as, así como la problemática alrededor de la feminidad en el hombre y la multiplicidad de masculinidades desarrolladas durante la adolescencia.

El artista se muestra en esta obra a sí mismo disfrazado, un componente fundamental para entender como parte de su obra es una continua y constante simulación. El diálogo entre el muñeco –*alter ego* de Congost- y la estrella “invitada”, Denis (del grupo musical Astrud) versa sobre la modernidad de los jóvenes de los noventa y principios del siglo XXI, el regreso de la androginia como estética “cool” y la languidez de los cuerpos masculinos como signo de lo “moderno”. El muñeco intentará conocer todos los elementos y pasos que debe seguir para llegar a convertirse en un referente de la “moda juvenil”; de este modo, Congost cuestiona, a través de la ironía y la sátira, la estética del entrevistado, desde los complementos de su vestuario hasta sus gestos, posturas y maneras.

El video comienza con una cabecera multicolor que presenta a Mr. CD Eyes cantando la canción de Cogosound *Campeón*. La letra dice “Quiero ser tu amigo, campeón; quiero salir contigo, campeón.” A continuación presenta a Genís Segarra, que aparece sentado en un taburete, dentro de un *set* televisivo, que nos recuerda a algunos programas infantiles del tipo “Barrio Sésamo”. Genís comenta: “siento no ser lo suficientemente moderno para su gusto.” El presentador comenta que dada la fama de Genís, debería aparentar juventud, ya que se nota que no es natural ni espontáneo, sino que su aspecto es viejo, feo y seco. Sin embargo, Genís no parece dispuesto a aceptar el cúmulo de tópicos sobre la juventud que Mr. Cd Eyes quiere imponer sobre él. El músico, aparece además, con una vestimenta extravagante, difícil de cuadrar con la imagen estereotipada que el presentador quiere presentar de la juventud. De hecho en el video se le califica de “travesti” cuando comienza a criticar los tacones y la vestimenta ceñida que lleva el músico. El video finaliza con una reflexión sobre el uso de las canciones. Según Genís, las canciones sirven “para transmitir una idea directa y, a la vez, ambigua.”



El video propone instaurar una economía de los sentimientos más allá de toda lógica de sentido, más allá de la ortodoxia de la lógica representacional y/o narrativa, más allá de la propia imagen o su reverso, más allá del propio lenguaje. Crear a través de la sobreimpresión de estas diferentes narrativas una nueva realidad, generada desde una óptica diferente. Es una ácida crítica a la imagen estereotipada que han construido los medios de comunicación sobre la juventud. Hoy en día, la juventud, se ha convertido en uno de los *targets* más importantes para el sistema capitalista, y las tendencias del consumo. Las modas y marcas también forman parte del universo a deconstruir y analizar en *Supercampeón*. El artista, a través del análisis que hace de la figura del cantante, estudia los elementos de marketing que intervienen en la formación de la cultura de club, las tendencias musicales, estilos e indumentaria que generan tribus urbanas –*mods*, *punks*, “pokers” o “bakalas”- y otras subculturas surgidas a raíz de una marca, grupo o personalidad mediática.

Una de las partes que más nos interesa en esta pieza, es la que identifica a Genís con un travesti por su forma de vestir. Consideramos que los elementos que intervienen en el travestismo serían otros, que deberían incluir rasgos de comportamiento y conducta, y no sólo físicos, en este caso, el uso de tacones. Lo que sí muestra es un nuevo modelo masculino, caracterizado por su afeminamiento. Los modelos de género y las representaciones de la masculinidad están sujetos a convenciones y como tales van cambiando, a partir de factores que se adscriben a los hábitos predominantes en cada momento histórico y en cada sociedad. Tal y como apunta Rosenberg, “la masculinidad es un mito que se ha convertido en una comedia.”⁶² Así es como lo entienden tanto Genís Segarra como Carles Congost, riéndose del modelo de juventud y masculinidad que imponen los *mass media*, aportando un nuevo modelo indefinible e inclasificable.

⁶² Citado en De Diego (1992, 141).

Un Mystique Determinado (2003)

Carles Congost



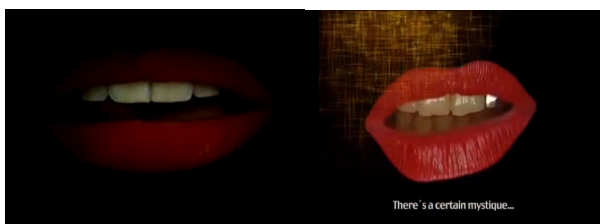
Evolución de la especie adaptada al entorno tecnológico-doméstico contemporáneo mediante un proceso de sofisticación del aspecto estético. Potenciar el envoltorio para evitar hablar del resto. Omitir la intimidad. Mentir estetizando. Apariencia de confort (apariencia de estar bien en): coraza. Puedo acorazar mi intimidad con la desnudez acolchada. (Carles Congost, 1996)⁶³

La pieza *Un mystique determinado* se presenta como un conjunto de videoclips separados por breves entrevistas. Cuenta la historia de un deportista que, bajo la influencia de un cierto “mystique”, decide cambiar su vida y hacerse vídeoartista. Carles Congost se encarga de la concepción del proyecto y de la imagen, junto al sello musical Austrohúngaro, los componentes del grupo Astrud (Manolo Martínez y Genís Segarra) compusieron las letras de las canciones de la banda sonora y eligieron las voces y músicos adecuados para la obra.

El video cuenta con una factura técnica de gran calidad y una estética muy cuidada. La pieza comienza con la canción *Un mystique determinado* del grupo Hidrogenesse, que da nombre al título del video, cantada por unos labios, pintados de rojo, animados digitalmente, los mismos labios que cantan *Science Fiction / Double Feature* al inicio del

⁶³ Citado en CLOT, Manel (1995): “El noi amb l’espina clavada” en el catálogo de la exposición *The Congosound* (La Capella. Ayuntamiento de Barcelona), pp. 32-35.

filme de culto de los setenta, y también musical, *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975). A continuación, aparece lo que podríamos denominar el primer videoclip: *Soy futbolista*, donde aparece el protagonista llorando, vestido con la equipación del Atlético de Madrid, como buen representante de la España más conservadora⁶⁴, tumbado sobre la cama y lamentándose, ante la cámara, de su vida y lo aburrida que es la realidad. La habitación está llena de trofeos y póster de futbolistas. Ya en estos primeros minutos, el videoartista nos advierte de la transformación que está a punto de sufrir el protagonista. En la tercera escena, sus compañeros de fútbol comentan lo que le estaba sucediendo. Su entrenador comenta: “Él era uno de esos chicos raros, que el día menos pensado te dan una sorpresa desagradable. Capaces de pintarse los labios, con tal de llamar la atención. Podría ser un perturbado. Que se alejara de los demás chicos fue lo mejor que podría pasar.”



The Rocky Horror Picture Show (1975)



Torrente, el brazo tonto de la ley (1998)

Posteriormente, tiene lugar el segundo videoclip *Por fin*, interpretado por un trío de chicas (las “Mystique”), donde felicitan al protagonista por el cambio realizado. En el siguiente videoclip *Ya estoy mejor*, interpretado por la que podemos denominar como su ex-novia, a modo de cantante americana de los setenta o quizás como la cantante española “Cecilia”, nos desvela la homosexualidad del protagonista, sentenciando: “¿qué culpa tengo de que él se sea gay y le gusten los chicos?” El siguiente videoclip *Chico del siglo XXI*, segundo de las “Mystique”, hace una crítica de la consideración de lo “gay” como *fashion*, y dice irónicamente: “el videoarte no es una opción sexual”.

⁶⁴ El Atlético de Madrid es uno de los equipos de fútbol españoles que tradicionalmente, y con mayor frecuencia, han sido relacionados con la España más violenta, casposa y machista, tal y como queda reflejado en el estereotipo de “macho” español representado por *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998)

A partir de este momento, el video se centrará en la figura del videoartista. Para ello se entrevista a una “crítica de arte” que comenta la pandemia de videoartistas y la relación arte / discoteca, uno de los *leit-motiv* de Carles Congost. Los padres del protagonista entran en escena, sus comentarios juegan constantemente entre la idea de ser gay y el hecho de ser videoartista; por una parte, el padre plantea: “yo creía que vida sana más deporte eran dos buenos antídotos contra las ideas raras”, en clara referencia a la homosexualidad, y a su vez, se pregunta: “¿Qué es eso de videoarte español?”. Mientras que la madre defiende la decisión de su hijo y finaliza su intervención de esta forma: “a quién no le guste que mire hacia otro lado.”

Congost nos incita “a mirar hacia otro lado”, por una parte, critica la exclusión gay y, por otra, se convierte en un irónico gesto de prepotencia, se dirige a los que consideran su obra superficial y oportunista. De este modo se revela el protagonista –como ya se ha dicho, *alter ego* del propio Congost- con el videoclip *No tengo miedo*, donde aparece en una habitación, convertida en una pista de baile, rodeado de su cámara de video y el ordenador de montaje. En el tema critica al sistema de arte español, basado en becas y subvenciones (de las que él ha participado) y la infravaloración del artista, cuando comenta: “con la tarjeta de video y la beca de Arteleku será muy fácil mostrar.” Por último, clama por un cambio generacional en el arte español, al darle voz a un “artista español de la década de los sesenta / setenta, el cual considera que el videoarte es “una cosa de chicas” y cantará *He comido caca*, un tema operístico en el que alardea de las mujeres que ha amado y las veces que ha tomado anís del mono, en una clara alusión crítica al “macho ibérico”.

Esta obra examina la opinión del gran público hacia los creadores de arte contemporáneo. Explora y critica los estereotipos que existen en el arte y en la sociedad, así como las diversas jerarquías e ideologías que se dan cita en el panorama artístico. Congost subvierte los valores herederos de la idea romántica del artista como la inspiración, la originalidad y la autoría individual. El creador, como un ser llamado “por la gracia de dios”, tendrá que enfrentarse al reconocimiento social, desde una posición muy distinta al del deportista, bien situado socialmente, ya que el videoartista y, más aún en el contexto español, no deja de ser todavía una figura confusa, problemática: un *outsider*.

“Estar dentro del armario” o “salir del armario” es una expresión que surge, no de manera casual, dentro del diccionario gay y lésbico para poder dar cuenta de su propia realidad. La necesidad de crear dicha expresión responde a la marginalidad en la que todavía aún hoy, se encuentra el colectivo homosexual. La heterosexualidad es silenciosa, no sale de ningún sitio. La sociedad heteropatriarcal se ha encargado a lo largo de los años de producir una infinidad de conceptos y adjetivos insultantes, peyorativos o ridiculizantes, para nombrar a los gays / lesbianas y sus formas de vida. El caso es que dicha expresión a su vez ha sido subvertida de nuevo por la sociedad patriarcal de modo que el que “sale del armario” es automáticamente un “maricón” y el que está “dentro del armario” es un “reprimido”. Cuando irónicamente la represión viene directamente de esa sociedad homófoba que muestra sin tapujos su aversión a la homosexualidad.

El modo en que Congost retrata la salida del armario de su protagonista ejemplifica, desgraciadamente, el sentimiento de culpa de la persona, así como la preocupación por decepcionar a su entorno más cercano. Al igual que las reacciones de los amigos, novia y familiares recrean a la perfección situaciones reales, con frases como: “nunca lo había pensado” o “no se le notaba”. Es decir, nunca habían pensado que ese chico fuera un raro, depravado, enfermo sexual. Al igual que tampoco se le nota que era gay, ya que estos personajes al igual que en la vida real, esperan encontrar una “loca”, un chico afeminado vestido de rosa y rodeado de muñecas, no un joven como el protagonista: futbolista, musculado y que incluso ha llegado a tener novia.

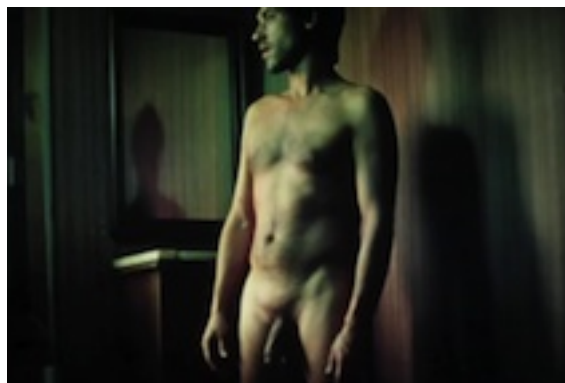
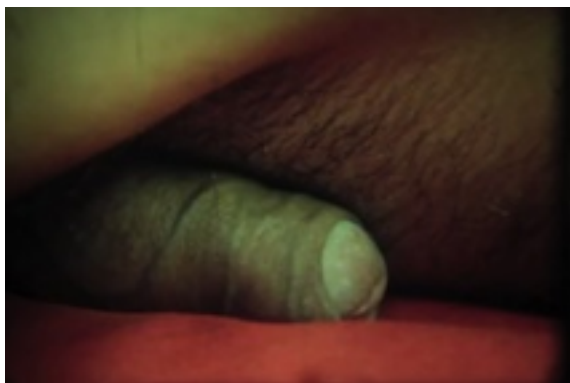
Carles Congost, dentro de esta aparente comedia coral, hace una dura crítica hacia la hipocresía de la sociedad contemporánea, que reprime la homosexualidad en sus casas y en las calles, y adora la homosexualidad de “lentejuelas” en una televisión y escena artística plagada de figuras homosexuales –Boris Izaguirre, Jesús Vázquez o Jordi González–, que son aclamadas por esa misma masa. Por lo tanto, el artista conecta la crítica a la falsa normalización de la homosexualidad con la crítica al ideal de artista, en la cuestión: ¿Salir del armario puede llegar a tener unas contrapartidas positivas o es mejor quedarse dentro? Sea como sea, el artista pone de manifiesto lo absurdo de tener que declarar en la actualidad los gustos sexuales, tan sólo en el caso de ser de índole homosexual, ya que de ser

heterosexual, esa confesión nunca sería necesaria. Del mismo modo, denuncia el daño que se hace desde los *mass media* al movimiento LGTBQ, desde los que se ha construido una comunidad homogénea, un estereotipo que constriñe la diversidad que puede haber en las prácticas o la vida de gays o lesbianas. De hecho, tampoco es casual que el protagonista gay sea futbolista, una profesión donde, al igual que en muchas otras, se censura la homosexualidad de los jugadores, tal y como queda patente en la invisibilidad de los homosexuales en las ligas profesionales de fútbol, como por las declaraciones homófobas⁶⁵ de algunos de sus representantes.

⁶⁵ A modo de ejemplo, podemos citar las declaraciones homófobas del futbolista italiano Antonio Casano en la última Eurocopa de 2012. Disponible en: http://deportes.elpais.com/deportes/2012/07/20/actualidad/1342785681_563667.html (consultado el 20 de julio de 2012). Al igual que las declaraciones del entrenador actual del Real Madrid, José Mourinho. Cfr: http://www.as.com/futbol/articulo/acusan-mou-homofobia/20120222dasdasftb_70/Tes (consultado el 30 de julio de 2012).

Manchas reseca (2010)

David Domingo



Partidario del *found footage*, de la deconstrucción, y del *détournement* filmico, los vídeos de David Domingo son buenos ejemplos del audiovisual postmoderno más híbrido. Su obra se encuadra en ese terreno fronterizo entre el videoarte y el cine experimental. Si en el caso de María Cañas, aunque utilice el mismo tipo de imágenes y formatos que Domingo, las dudas sobre la especificidad de su obra como videoarte son diseminadas en el momento en que entra a formar parte de una colección de arte y está representada por una galería; el caso de David Domingo presenta nuevas dificultades a la hora de categorizar sus piezas. Su nombre no está presente ni en colecciones ni galerías, sin embargo, su obra está dentro del circuito artístico en el momento en el que es uno de los imprescindibles del programa *Xcèntric*, la muestra de cine experimental y documental del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, así como otros programas que incluyen el videoarte como las *Picnic Sessions* del Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, Madrid).

La figura de Domingo personifica la controversia entre los partidarios de mantener íntegra la especificidad del cine experimental como el filósofo Josep Ramoneda (2006, 7) para quien “el artista de videoarte no se sitúa en el campo del cine: su intención no es renovar el lenguaje filmico sino llevarlo al campo de las artes plásticas, tratando a la vez de influenciarlas y de dejarse inseminar por ellas y por su sistema crítico” o lo comentado por el artista multidisciplinar Juan Bufill (2006, 22), quien considera que “ver las maravillas del

cine experimental es una experiencia que incita a volver a filmar, a hacer cine o video (es casi lo mismo, aunque no es lo mismo)”; frente a otros teóricos, como José Iranzo (2011, 14), el cual considera que las diferencias entre ambos campos son indetectables.

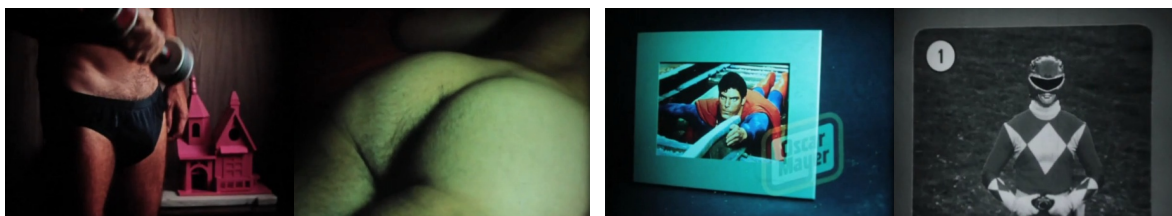
David Domingo es uno de los pocos videoartistas del Estado Español que no trabaja en video sino en súper 8, tal y como reconoce el propio artista: “súper 8, este sí que es un cine de verdad.” Reivindica y homenajea así un formato que dejó de utilizarse hace décadas, pero que muchos cineastas contemporáneos han retomado de manera anacrónica y se resisten a abandonar.

Su universo creativo se nutre de la iconografía vivida en la época de su infancia: la década de los setenta y los ochenta-, pero también de un amplio imaginario homoerótico y una serie de motivos de clara referencia sexual -la fállica “salchicha de Frankfurt”, leche derramada, huevos, orificios y perforaciones de todo tipo-, y otros más explícitos como un tarro de vaselina o los múltiples insertos sin tapujos de erecciones, masturbaciones o penetraciones anales. Sus piezas nos llevan al cine abstracto, a los filmes de Marcel Duchamp, Man Ray, de Maya Deren y Kenneth Anger o de Stan Brakhage.

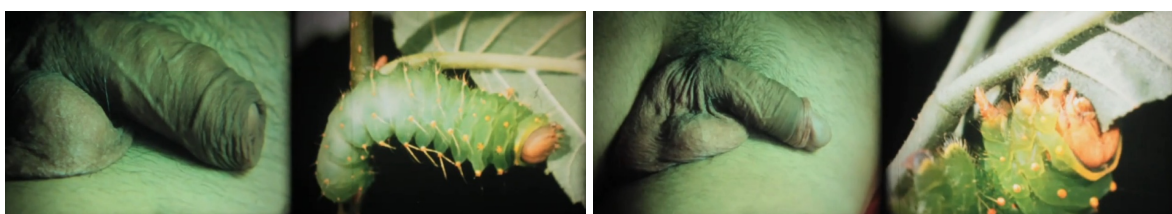
La obra que analizamos parece inspirarse en el cine amateur, y en el cine *underground* de Andy Warhol o Jack Smith; junto una mezcla de secuencias de películas de Alfred Hitchcock, de serie B, el cómic y la televisión más *camp*. Aunque si hay un cineasta al que nos remite esta obra es a Iván Zulueta –específicamente a sus creaciones también en súper 8-, con quien Domingo siente una gran afinidad estética y una profunda admiración.

La pieza “Manchas resacas” es una intensa obra visual y vertiginosa, en la que Domingo muestra una gran cantidad de imágenes que se distribuyen en una pantalla partida que muestra dos narraciones, al ritmo de una música melódica de teclado, con tono infantil. Al comienzo, vemos algunas de las imágenes más características de la obra de Domingo como son la estatua del unicornio mágico y la escultura de cintas de VHS. Posteriormente, aparece una figura masculina, amigo del artista que aparece en gran parte de sus creaciones, el cual siempre aparece con gafas de sol. En este caso se lava los dientes y hace pesas junto

a un castillo rosa, de estilo Disney. A continuación vemos otros iconos masculinos como Superman o las cartas de los cinco Power Rangers junto al logotipo de las salchichas Oscar Mayer.



Ya en la parte final, el artista intenta crear una analogía entre el movimiento extensible del gusano –imágenes reales extraídas del documental *The big green caterpillar*, según el artista⁶⁶- y la erección del pene, junto a una serie de imágenes que nos remiten a sus propias fantasías sexuales gays (erecciones, eyaculaciones y objetos fálicos). La pieza logra situarnos en una realidad intermedia: ni nos sumerge en la narración cinematográfica, ni tampoco nos deja fuera de ella; en todo momento permanecemos dentro y fuera. Un juego lúdico de percepción en el que todos los traumas se manifiestan y son expuestos. El video finaliza con la imagen de los créditos de la Paramount Comedy –donde la referencia de la montaña nevada al pene es evidente- junto a la imagen de nuevo, del chico de gafas de sol desnudo en el sofá.



Las películas de David Domingo están realizadas en casa -*home movies* en un sentido literal-. Es una pieza de fabricación casera, al igual que muchos de sus artilugios visuales y los efectos especiales. Todo se desarrolla en un ambiente muy familiar: los actores que intervienen son sus propios amigos. El cuerpo de estos amigos se muestra

⁶⁶ Descripción de la obra en la página de videos oficial del artista: <http://vimeo.com/18978030> (Consultado el 9 de junio de 2011).

constantemente desnudo, a veces entero y otras, de forma mutilada, dedicando amplios primeros planos a todos los orificios del cuerpo y sus zonas más eróticas: pene, boca, culo, o axilas. Con esta pieza, Domingo muestra en imágenes lo abyecto, tal y como indica Julia Kristeva (2004, 25) “lo abyecto está emparentado con la perversión” y a su vez sería todo lo que se escapa del interior del cuerpo; como se muestra en la obra, el semen –aparece metafóricamente a través de un tubo de pasta de dientes-, los excrementos –cuando compara el culo de uno de los jóvenes junto a manchas viscosas- así como todas las manchas o mixturas visuales que hacen referencia al resto de fluidos corporales o a la viscosidad de la oruga.

El artista mezcla lo abyecto con el placer y el deseo. Cuando muestra en paralelo la imagen de deseo del peno con la imagen de rechazo de la oruga, está profundizando en la idea del placer de los fluidos corporales. De hecho el video, hace hincapié en ello, además de las imágenes señas, en otras como cuando alterna imágenes de WC con el trasero de uno de los chicos o la axila de uno de ellos junto al tubo de pasta de dientes. De nuevo, al igual que Badiola o Codesal, David Domingo convierte la mirada del espectador masculino en una mirada homosexual masculina. La figura femenina queda excluida de la representación, por lo que la mirada femenina no logra identificarse en la pantalla.

La cámara súper 8 de David Domingo registra los cuerpos de sus dos modelos, Manolo Dos y Salvatore, con el mismo deseo que Wakefield Poole graba el cuerpo de Casey Donovan en el mítico filme porno *Boys in the Sand* (1971). La recreación en las erecciones en las partes erógenas del cuerpo masculino por parte del director convierten la pieza en un retrato naïf de la sexualidad y el deseo homosexual.

Días tronados (2010)

David Domingo



Las películas en súper 8 de David Domingo contienen generalmente dos registros de imágenes: las registradas por él mismo y las de apropiación. Las primeras se basan en la llamada técnica *timelapse*⁶⁷ y en el *stop-motion*. Los deseos personales, sus sueños, miedos y temores se expresan a través de un torrente creativo delirante e iconoclasta, donde recurre a su particular imaginario, basado especialmente en una serie de artefactos e iconos de la cultura popular como pueden ser álbumes de cromos, cómics de superhéroes, cintas de *cassette*, películas de Disney o iconos como Michael Jackson.

Por otro lado, las imágenes de apropiación, que también usa María Cañas, consisten en fragmentos ensamblados de metraje en el mismo formato, de naturaleza muy variada: desde dibujos animados hasta porno gay, transiciones geométricas *vintage* o anodinas imágenes de repuesto. Aunque sobre todo abundan los fragmentos de películas que representan los iconos masculinos hollywoodienses como *Superman* (Richard Donner, 1978) o *Ben Hur* (William Wyler, 1959). Domingo posee una extraordinaria habilidad para remezclar un gran fluido de imágenes donde no existen jerarquías. Sus creaciones resultan, en su mayor parte, un ejemplo perfecto de la estética del *pastiche*.

⁶⁷ El *timelapse* es una técnica de animación recurrente, que consiste en filmar una acción que se desarrolla a intervalos temporales regulares, de tal forma que dicha acción se acelera.

David Domingo elige *Días de Trueno* (Tony Scott, 1990) para desmontar el estereotipo masculino del cine de Hollywood. En el filme aparece una gran rivalidad entre los dos personajes masculinos protagonistas: Cole Trickle –Tom Cruise- y Rowdy Burns - Michael Rooker-, rodeados de una gran exhibición masculina como son las carreras de coches, la velocidad, la superación del dolor y la competencia entre los cuerpos. Esta misma tensión genera una gran expectativa sexual, si lo analizamos desde lo una mirada *queer*, una mirada que se rompe en el momento que aparece la Dra. Claire –Nicole Kidman- que se figurará como eje normalizador del filme.



Tom Cruise y Michael Rooker



Tom Cruise y Nicole Kidman

David Domingo, con un gran despliegue de *gags* y su sentido del humor, ironiza con la relación entre Tom Cruise y Nicole Kidman, centrando la narración en el encuentro de los dos personajes masculinos. Del mismo modo que Cecilia Barriga recrea una ficticia relación sentimental entre Marlene Dietrich y Greta Garbo en su obra collage *Encuentro entre dos reinas* (1991), Domingo genera una fuerte atracción sexual entre Cruise y Rooker. Esta obra es una gran parodia alrededor de la figura de Cruise. Sus andares, su forma de tocarse el pelo, sus miradas y la ficticia relación homosexual, le sirven al artista para desmontar la fachada de “macho” de Cruise, afirmando irónicamente: “Tom Cruise no es gay, Tom Cruise es guay.” Al igual que en *Manchas reseca*s, el autor intercala fragmentos originales del filme en 16mm. con material propio que refuerzan el objetivo del video como serían imágenes sobre la materialidad de la leche, motivos y elementos *kitsch* –jarrones, muñecas, lámparas rosas-, además de material de otros trabajos como las secuencias en las que Martin Kove –otro icono de la masculinidad excesiva del cine de Hollywood- realiza un anuncio donde vende unas gafas de sol. Todo ello con un montaje acelerado y una música que refuerza el sentido irónico de la pieza.

Tony Scott fue uno de los directores que más ha encubierto la homosexualidad en sus filmes, especialmente en películas como la que desmonta Domingo, y otros filmes como *Top Gun* (1986) o *El Ansia* (1983). Tal y como apunta Dave Kehr (1990)⁶⁸ la factura de los personajes es risible, lo cual hace que se pierda el interés por la historia, en la cual la conexión de Cruise con Kidman queda eclipsada por la apasionada relación de éste con sus colegas masculinos. De hecho, Kehr remarca el innegable trasfondo homoerótico del filme de Scott, especialmente por los exuberantes primeros planos, llenos de humo y luz, detrás de la figura de Cruise.

En este caso, el artista no sólo elige la película por su director, sino especialmente por el actor protagonista: una figura controvertida y de gran carga simbólica en la sociedad contemporánea, como es la estrella hollywoodiense Tom Cruise: un actor que ha perseguido y ha amenazado a los medios de comunicación que pusieran en duda su heterosexualidad.

La homosexualidad siempre ha sido un tema tabú en Hollywood, tal y como demostró Vito Russo en su famosa publicación *The Celluloid Closet* (1981), no sólo durante la época del código “Hays Hollywood Production”⁶⁹ que prohibió la representación de cualquier “perversión sexual” hasta 1962, sino que estas reticencias se han mantenido hasta la actualidad. Con *Días Tronados*, David Domingo se dispone a desenmascarar la homosexualidad encubierta en el cine hollywoodiense. Tal y como apunta Richard Dyer (1984, 31): “lo que debemos hacer es desarrollar nuestras propias imágenes, alternativas y desafiantes, de nosotros mismos.” No sólo la industria del cine ha intentado invisibilizar las sexualidades no normativas sino que ocurre lo mismo tanto con la producción de dibujos animados destinada a niños y jóvenes, tal y como demuestra Paco Vidarte en el artículo “Disgayland: fantasías animadas de ayer y hoy” (2007) o en los medios de comunicación,

⁶⁸ KEHR, Dave (1990): “‘Days of Thunder’ sounds like an echo” en *Chicago Tribune* (27 de junio de 1990). Disponible en: http://articles.chicagotribune.com/1990-06-27/features/9002220090_1_thunder-val-kilmer-movie (Consultado el 10 de junio 2012).

⁶⁹ El código “Hays Hollywood Production” prohibió durante los años 1932 y 1962 la representación de perversiones sexuales e insistió en que no se produjera ninguna imagen que rebaje los códigos morales de quienes la ven. No se promoverá la simpatía de la audiencia hacia el crimen, el delito, el mal o el pecado. Todos los artículos en: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> (Consultado el 15 de diciembre de 2011).

tal y como Ricardo Llamas denuncia en *Miss Media. Una lectura perversa de la comunicación de masas* (1997).

David Domingo no toma el modelo de la estrella cinematográfica –Tom Cruise, en ese caso- para insertarlo en el estereotipo “gay” de forma encorsetada, sino que a través de un simple re-montaje del filme genera otro tipo de mirada que nos permite ver otra masculinidad, desvelando la artificialidad del cine, construyendo un discurso totalmente diferente, a partir del mismo material audiovisual. Por lo tanto, el cine manipula la mirada del espectador a su antojo. En oposición al estudio psicoanalítico de Laura Mulvey (2001) sobre el placer visual, Judith Halberstam (2008, 205), considera que “es importante encontrar relaciones *queer* en el placer del cine que no estén mediatizadas por el restrictivo lenguaje del fetichismo, la escopofilia, la castración y la edipalización.” La mirada es más heterogénea de lo que permite el análisis psicoanalítico. Esta pieza de David Domingo entraría en lo que Halberstam (2008) denomina “cine *queer*”, ya que permite jugar con numerosas identificaciones dentro de una misma proyección, creando un espacio para la reinención de las formas de ver.

Kill'em All (2002)

Jon Mike Euba



El trabajo de Jon Mikel Euba está repleto de imágenes confusas y extrañas de paisajes donde se presentan personajes que se repiten constantemente en sus piezas. La violencia o el cine *underground* son parte de las referencias que conforman una estética oscura y personal, que dota de un hermetismo singular toda su obra. Las metáforas, o incluso parodias, de Euba toman un carácter narcisista cuando adopta y proyecta su propia imagen: una manera heterogénea de explotar las posibilidades propiciadas por su propio cuerpo. La concepción de la identidad limitada a las posibilidades del propio cuerpo es una cuestión ironizada constantemente en la obra de Euba.

La vídeo-instalación *K.Y.D. Kill'em all* presenta tres grabaciones en principio independientes, aunque con una compleja relación. El título hace referencia en primer lugar, al primer álbum del grupo de *heavy metal* Metallica: *Kill'em all* (Mátenlos a todos), y “K.Y.D.”, son unas iniciales que se corresponden con una recomendación del escritor norteamericano William Faulkner a otros escritores: “Kill Your Darlings” (Mata a tus queridos), que además solía usar el director Ingmar Bergman para explicar que a la hora de iniciar un proyecto hay que olvidar los anteriores. Tal y como indica Nuria Enguita Mayo (2003, 120-121), algunos de los referentes cinematográficos de Euba en esta obra serían: *The River* (Jean Renoir, 1951), donde un grupo de personas duerme; *Pero...¿quién mató a Harry?* (Alfred Hitchcock, 1955), rescatando el melodrama de noche y la representación de la relación de los personajes por encima de la palabra; y por último, *Mario Banana* (Andy

Warhol, 1964), de quien le interesa la forma de filmar los rostros, no las acciones, sino las posturas faciales y de los cuerpos.



The River (1951)



Pero...¿quién mató a Harry? (1955)



Mario Banana (1964)

Según el autor, la obra toma como referencia principal la greguería de Ramón Gómez de la Serna (1910-1911): “Dos en un auto: idilio. Tres: adulterio. Cuatro: secuestro. Cinco: crimen. Seis: tiroteo con la policía.” Su interés de esta greguería se encuentra “por un lado, en lo cinematográfico del texto, pues se corresponde con el movimiento de un zoom que se va abriendo. Me gusta la idea de que, cuanta más información nos ofrece, más entendemos la situación a la que se refiere, pero al mismo tiempo, cada movimiento en el tiempo niega el significado de la imagen anterior.”⁷⁰

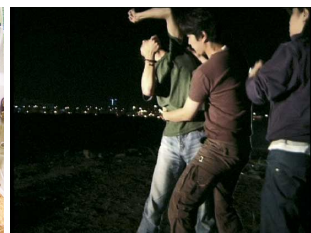
La pieza está constituida por tres videos independientes que se proyectan simultáneamente. Todas se desarrollan en un mismo lugar, una localización rural, a las afueras de Bilbao. Todas llevan sonido ambiente no sincronizado, por lo tanto, lo que escuchamos poco tiene que ver con lo que vemos. Apenas se muestran planos detalle, todo son planos generales, que permiten mostrar la desolación de las escenas mostradas.



1º K.Y.D. NAPPING



2º K.Y.D.



3º KONTUZ K.Y.D.

⁷⁰ Citado en ENGUITA MAYO, Nuria (2003): “Escenarios sin texto” en el catálogo de la exposición *Kill'em all* (Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz), pág. 118.

La primera proyección, posicionada en la parte derecha de la triple pantalla, se titula *K.Y.D. NAPPING*. Dicho nombre responde al juego de palabras *kidnap* (secuestro) y *nap* (siesta). En este video, aparecen en escena un grupo de jóvenes estáticos, los cuáles no sabemos si están vivos o muertos, están jugando o simplemente dormidos en el interior de un vehículo a plena luz del día. Las imágenes simulan la recreación de los momentos posteriores a un accidente de tráfico, un hecho violento o un ritual colectivo. En la escena sólo podemos ver cómo alguien se mueve alrededor de ellos y su presencia queda resaltada por los movimientos de un gato situado en el regazo de uno de los que permanecen inmóviles. La situación provoca la inquietud y nerviosismo de algo que ha sucedido o puede suceder.

El video central, es el titulado *K.Y.D.* en el que aparece un coche aparcado en un pinar con las puertas abiertas, del que se van extrayendo los cuerpos de cinco jóvenes, para ser colocados posteriormente en un descampado por otros dos hombres jóvenes –siendo uno de ellos el propio artista-. El desconcierto aumenta cuando los personajes registran los bolsillos de los supuestos muertos. Como si estuviéramos presentes en la escena posterior a un crimen, o presenciando un robo, al mismo tiempo.

El tercer vídeo, posicionado a la izquierda, se titula *KONTUZ K.Y.D.* La palabra *Kontuz* significa “cuidado” en euskera. Presenciamos una escena similar a la de la primera pantalla, pero esta vez, todo transcurre en la oscuridad de la noche, algo que refuerza la sensación de desasosiego y preocupación. El cámara con una linterna en mano deambula alrededor de un coche con las puertas abiertas. Las personas que se encuentran en su interior permanecen inmóviles, solamente el gato se mueve. Cuando la cámara enfoca con el *zoom* los rostros y la matrícula, parece que vamos a poder descifrar algo. En estos planos, vemos como los pasajeros comienzan a abrir los ojos y las cosas no se encuentran en el mismo sitio, como si esta falta de *raccord* hubiera sido intencionada y consciente. Con la oscuridad de esta escena, el artista consigue fuertes contrastes de gran teatralidad que nos remiten a las composiciones tenebristas de Caravaggio o Zurbarán, o incluso a las naturalezas muertas barrocas.

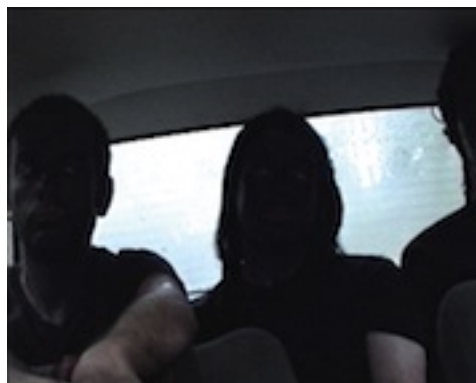
El artista reconstruye, por medio de una sencilla puesta en escena sin ningún tipo de artificio, una sucesión de situaciones inquietantes y perturbadoras donde no se acierta a desvelar lo que sucede realmente. La actitud de los personajes hace que actúen como un espejo donde el espectador puede ver lo que quiera interpretar. Jon Mikel Euba pone especial cuidado en la forma en la que se disponen las tres pantallas en el espacio, conjugando el modo de representar la instalación y la manera de concebir el tiempo, dentro de un marco visual que nos remite a planos cinematográficos de las películas citadas anteriormente.

Quizás el hecho de que esta pieza provoque procesos de descontextualización, tanto de los mensajes como de los signos a los que hace referencia, amplía el número de interpretaciones posibles del video. Podemos considerar estos cuerpos como víctimas de un atentado terrorista –en alusión al problema del terrorismo en Euskadi- pero también jóvenes que duermen tras una intensa noche de fiesta, o quizás un grupo que realiza algún tipo de terapia o ritual colectivo. Pero en lo que sí que coinciden todos estos cuerpos yacentes y “caravaggiescos” es en el reflejo de una identidad que busca provocar aquello que no vemos pero que nos angustia y nos violenta.

Una de las cosas que más llama la atención de estos cuerpos masculinos es su pasividad. Ante la heroicidad de las representaciones audiovisuales y artísticas del hombre a lo largo de la historia, Euba presenta un hombre estático, apagado y adormilado. No podemos apuntar a la representación de una “nueva masculinidad” ya que la sombra de la violencia rodea a cada uno de los cuerpos, sean ellos los agresores o los agredidos, hay algo en cada uno de los rostros masculinos que nos perturba, al igual que cada una de las palabras de la greguería de Gómez de la Serna. Del mismo modo que los filmes que Euba toma como referencia para esta obra son documentos audiovisuales de una época, este video constituye también un reflejo de una juventud, no representada por los media, pero que vive “dormida” esperando su momento.

Negros (S, M, M) (2000)

Jon Mike Euba

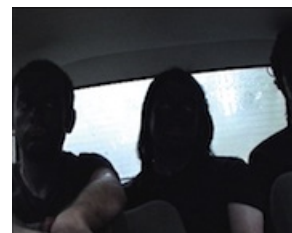
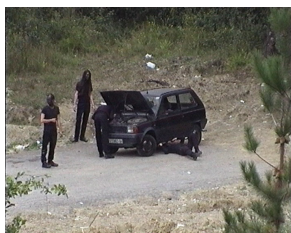


La obra del artista vasco Jon Mikel Euba está basada en el cuestionamiento de las imágenes y la confusión simbólica. Sus construcciones narrativas reflexionan acerca de la identidad propia y colectiva. El artista muestra la identidad como una construcción que se desdobra o bien se oculta mediante el camuflaje, a través de un tiempo difuminado o despedazado y un espacio que nos inquieta y desconcierta: tres elementos que se presentan, a través de un escenario y acción, para mostrar una narración que siempre nos amenaza y desasosiega, no tanto por lo que muestra, sino por lo que parece que va a ocurrir y/o ha ocurrido. Una necesidad narrativa donde la acción atrae / esquivo lo que nos atterra y nos violenta. El objeto de Jon Mikel Euba se llama suspense, ejerciendo una presión extrema sobre las expectativas del espectador.

En sus vídeos siempre aparecen muchachos pandilleros, terroristas o malhechores. La representación del cuerpo masculino en la obra de este artista siempre es polémica, ya que siempre los muestra en una actitud pasiva, como ocurre en *K. Y. D. Kill'Em All* (2002), y cuando están en acción suelen esconderse u ocultarse por medio de capuchas o en el caso de este video, cubiertos de pintura negra, para homogeneizarlos y encubrir a través de su repetición, su propia identidad individual. Los cuerpos reproducen poses vehementes, en la mayoría de los casos negadas por elementos que las ocultan.

Este trabajo, enlaza con la línea estética tradicional de su obra, caracteriza por la presencia de: cuerpos masculinos, coches, personajes encapuchados o desmayados. En *Negros (S, M, M)*, Jon Mikel Euba nos presenta una acción que sucede dentro y fuera de un coche Fiat Panda negro aparcado en medio de un camino sin asfaltar, inhóspito y rodeado de la frondosidad de un bosque. La cámara desde un plano general, donde podemos ver la posición del coche, se acerca a la escena, hasta llegar a introducirse con los personajes en su interior. El artista no nos da ninguna pista del por qué está ese coche ahí y qué es lo que están intentando hacer los muchachos que salen y entran del coche constantemente. Otro de los elementos que debemos destacar en el trabajo de Euba es el sonido como uno de los puntos centrales de la narración. Para el propio artista, el sonido no debe tener relación con las imágenes, en un nuevo intento de desconcertar al espectador.

La cámara en ese momento se queda fija y se concentra en dos planos: uno de los enfoques se centra en ese grupo de jóvenes, vestidos de negro y con la cara embadurnada de pintura negra de camuflaje, que se tumban y se levantan indistintamente; el otro punto de foco de la cámara se centra en las otras tres personas, con la cara completamente cubierta de negro, que beben de una misma botella de cola en el asiento trasero de dicho Fiat Panda. No hay mucha conexión entre ambas situaciones, no sabemos que es lo que ocurre, ni siquiera podemos imaginarnos por qué están allí. Pero tenemos la sensación de que algo ha ocurrido o algo está a punto de suceder, tanto por el nerviosismo de los primeros jóvenes como la agitada forma de beber de los otros tres chicos. Tal y como ocurre con otros trabajos de Euba, esta pieza también nos conduce a pensar en algún tipo de perversidad intencionada.



A través de estos desdoblamientos físicos de personalidad o la representación de unos “supuestos” cadáveres, Euba cuestiona las imágenes y simbologías que presenta. Desde nuestra óptica, podemos asistir a la representación homoerótica de un grupo de jóvenes camuflados, y al mismo tiempo, ver representados en esta imagen a los miembros actuales de la *kale borroka*⁷¹ en referencia de la amenaza terrorista. Una vez aceptada la identidad como construcción se impone la necesidad de interpretación de nuestro comportamiento: somos actores dentro de una actuación. Nuestro cuerpo actúa como objeto y sujeto de nuestros deseos. No hay una identidad posible sin reconocerla en su multiplicidad y en su versatilidad. Por lo tanto, en el caso de Euba, la contraposición de dos maneras diferentes de utilizar lo narrativo y lo escenográfico le permite resaltar la variedad y riqueza que la identidad permite.

Lo que se desprende de esta pieza es también una atmósfera agresiva. La paranoia de la vida en las ciudades en la actualidad, debida a cierto clima de violencia -real y derivada de un exceso de violencia televisiva y cinematográfica-, nos hace a todos víctimas potenciales y también posibles verdugos. Pero, ¿y si dejamos de lado, las posibles referencias al conflicto vasco, dado el origen del videoartista, y nos centramos en los cuerpos negros? ¿Por qué el título usa sin tapujos el concepto de “negros”, con las connotaciones racistas que conlleva? ¿Por qué esas iniciales “(S, M, M)”, a modo de tallas? Si atendemos a estas cuestiones, podemos pensar en una alusión irónica que se desprende del video, al representar el estereotipo masculino de raza negra, aludiendo en el título a la idea generalizada de su masculinidad excesiva y la talla del pene. Al mismo tiempo, el artista podría desmontar las diferencias raciales a través de la pintada de los cuerpos blancos, en una especie de ejercicio de desmontaje de las construcciones culturales alrededor de la raza y la etnia. Por último, remarcamos la idea, ya apuntada anteriormente, en referencia a la ocultación de la identidad, a través de su homogenización. Al cubrir los cuerpos de negro, les despoja de su identidad, y demuestra como los procesos identitarios son en definitiva, un cúmulo de capas sobre los cuerpos.

⁷¹ *Kale Borroka* se utiliza para denominar los actos de violencia callejera en el País Vasco, Navarra o el País Vasco francés por parte de grupos, en su mayoría jóvenes, cercanos a la izquierda abertzale.

Ensayo nº 1: Sobre la creación (2004)

Félix Fernández



Vuelve a tu soledad, hermano, y llévate tus lágrimas. Yo amo a quien quiere crear algo superior a él y por ello perece. (Friedrich Nietzsche, *Así hablo Zaratustra*, 1883)⁷²

Félix Fernández es uno de los pocos artistas españoles que centran su obra en el videoarte, a excepción de algunas creaciones –fotografías y esculturas- mostradas en algunas exposiciones como: *Félix Fernández* (Museo Provincial de Lugo, 2006) o la reciente *Fricción* (Galería ASM28, Madrid, 2011). No sólo podemos acceder a su obra a través del museo y/o la galería, sino que todas sus piezas de videoarte están disponibles en su propia Web, así como a través de sus canales⁷³ de Youtube y Vimeo. La renuncia al adorno, a lo exagerado, convierte a Félix Fernández en un experto en narrar historias profundas, desde un minimalismo formal, que su cámara certifica ignorando el efectismo artificial y sus amplias posibilidades de manipulación de la imagen.

Félix Fernández relaciona cada imagen con el concepto de “cuerpo” y el dominio que ejerce sobre nuestro propio imaginario. El cuerpo es el soporte para los cambios de identidad, para el disfraz y el engaño. El arte de la *performance* consiste en tomar y utilizar

⁷² Citado en la descripción de *Ensayo nº 1: Sobre la creación*. Disponible en la Web del artista: http://www.felixfernandez.org/video_imgs/def/vents_vids/ensayo.htm (Consultado el 30 de junio de 2012).

⁷³ Web: <http://www.felixfernandez.org>; Youtube: <http://www.youtube.com/user/felixfernandezx2>; Vimeo: <http://vimeo.com/felixfernandez>

el cuerpo para construir sobre él distintas identidades. En la obra en vídeo de Félix Fernández, esta disciplina cobra especial relevancia, al ser el mismo artista sujeto y objeto de la acción.

Entiende el video como un arte que engloba el resto de las artes. Al igual que en las primeras piezas de videoarte de la década de los setenta, sus creaciones están muy conectadas con la *performance* y la danza –Chris Cunningham, Victo Acconci, Joan Jonas o John Badessari-. En la mayor parte de sus obras, el artista usa el cuerpo humano como instrumento central de sus creaciones. Todas las acciones de Félix Fernández son producto de una narración construida. Clavado a su propio reflejo, el artista está estrechamente ligado al texto de la perpetuación de su propia imagen. Su planteamiento parte de la búsqueda sin sentido del sentido, la experimentación que nos permite dudar de cada imagen. El artista dirige su mirada hasta un lugar concreto y familiar, para posteriormente someterla a algo inesperado, algo que nos desconcierte, algo que trasvista nuestra mirada para llegar a lo subversivo e incluso, decadente o patético.

Ensayo n° 1: Sobre la creación constituye un tríptico junto a *Ensayo n° 3: Sobre la contemplación* (2005), donde se muestra la soledad y fragilidad del artista (semi-desnudo) frente a imágenes de la selva amazónica y *Ensayo n° 5: Sobre el amor* (2007), donde analiza el concepto del “amor”, dividiendo la obra en cuatro fases por la que transcurre una historia de amor concreta –la del propio artista con otro hombre-.



Ensayo n° 1: Sobre la creación



Ensayo n° 3: Sobre la contemplación



Ensayo n° 5: Sobre el amor

El artista construye el video que analizamos, a partir del tema *Karma Police* del conocido grupo Radiohead –sonido *off*- y el texto de Friedrich Nietzsche, citado al inicio del análisis, -rotulado en el video, a modo de subtítulos-. La pieza comienza con la imagen

televisiva de una adolescente que ruega, entre lágrimas, una oportunidad para poder ser artista: “Yo desde que soy pequeña, he querido hacer algo, quiero ser artista, no sé, quiero ser actriz, o cantante, o bailarina, o lo que sea para entrar en este mundo, más o menos de artistas.” Esto es lo que nos dice una joven adolescente que se presenta al casting de un programa para jóvenes talentos *–reality show–*, formato televisivo que copa la parrilla actual de la televisión española. De aquí se desprende que una de las interpretaciones más inmediatas, sería la de pensar la pieza como una crítica directa hacia la consideración contemporánea de la necesidad de la “fama” y la relevancia mediática para conseguir dicho estatus. Crítica extensible a la televisión actual, como sistema segregador y a su vez, legitimador de los estereotipos normativos. Hay que pasar a través de la imagen para existir, es lo que ocurre con las identidades minoritarias. Si no están representadas en los medios, no existen en la sociedad. Lo que aparece en pantalla tiene una presencia más fuerte, desde el punto de vista de consumo social, porque millones de personas lo reconocen, y asimilan.

Cámara fija, encuadre estático, el artista vestido tan sólo con unos calzoncillos blancos, y con una estética agresiva dada la cresta de su corte pelo, enciende la cámara para autoregistrarse. Dentro de su propia habitación: nos introduce en su espacio íntimo, un toque casero que rompe con la espectacularidad de los escenarios televisivos de cartón piedra. El artista aparece fundido en una especie de espiral de ramas que se concentran en su cuerpo, para comenzar a bailar el tema de Radiohead, mientras aparece el siguiente texto en subtítulos: “Recorro el camino que me lleva a mí mismo, recorro también el que lleva a mis siete demonios, me veré a mí mismo como un hereje, una bruja, un hechicero, un loco, un escéptico y malvado; desearé consumirme en mi propia llama, pero para renovarme he de ver mis cenizas.” A continuación aparece el link a su propia web, reflejo del ego al que hacía mención el texto rotulado.

Mientras el artista continúa bailando, sin coreografía aparente, sino de forma libre y sensual, aparecen varios videos de su propio archivo personal que inserta en la imagen a través de un *chroma key*. Entre ellas, vemos una manguera suelta que se mueve impulsada por su propio chorro de agua, una tormenta que se fragmenta y progresa, el oleaje del mar,

imágenes de una tormenta que cruza la imagen principal o una luz / rayo que circula alrededor del cuerpo del artista. Mientras aparece rotulado: “Recorro el camino del creador, y quiero crear un dios con mis siete demonios”, de nuevo su Web, finalizando con: “recorro el camino del que ama, me amo a mi mismo y por eso me desprecio, como sólo desprecian los que aman.” Al mismo tiempo, en las imágenes superpuestas aparece una secuencia, grabada de forma casera, en la que un equipo de bomberos apaga un conche incendiado. Posteriormente, la canción finaliza, el artista deja de bailar y se acerca a la cámara para apagarla, poniendo así fin al video.

A través de *Ensayo n°1: sobre la creación*, Félix Fernández descubre en su desnudez su territorio interior, tanto a través del baile como de los insertos de paisajes exteriores, a modo de sentimientos. Tanto él, como sus grabaciones se perciben como momentos de inestabilidad. Retirado en la propia soledad de su habitación y perdido en sí mismo, se repite constantemente el estribillo de la canción: *I loves myself and for this reason I hate myself* (Me amo a mi mismo y por esa razón me odio). El artista rechaza su propio ego, su propia persona, su propio cuerpo. Un estado de búsqueda a través de su propia danza, de su propia excitación y placer: un reto de lucha individual por el reconocimiento social. El patetismo soñado por la joven que aparecía al comienzo del video toma forma real en el baile afeminado de Fernández, al comparar su baile con las diversas imágenes, que se han vuelto irrelevantes, dada su excesiva explotación televisiva.

La masculinidad, en nuestra sociedad, se relaciona con un cuerpo de identidad viril, agresivo consigo mismo y con los demás y asustado por reflejar o transmitir algún rasgo femenino: un héroe fuerte, hipersexual, competitivo y poderoso y, sin duda, heterosexual. Sin embargo, el artista se presenta como un “nuevo hombre” sin ningún tipo de aspiración o reivindicación de su hombría, sino todo lo contrario, sensible a la música y a la danza, así como a las palabras que cuestionan su existencia en el mundo, como artista y como persona. Desde una perspectiva patriarcal, estos signos denotan afeminamiento y homosexualidad, sin embargo, desde una perspectiva no heteronormativa, estos rasgos no denotan su adscripción a un género y/o sexo definitivo sino a un ejemplo de “nuevo hombre” contemporáneo, alejado de las nociones caducas adscritas a la masculinidad.

En este comienzo de siglo, marcado por la crisis y la inestabilidad del estado de bienestar, nuestra cultura está marcada por la inseguridad y la perplejidad, estamos rodeados de imágenes complejas, conceptos más abiertos y contradictorios, e irremediablemente obligados a comprender y aceptar actitudes porosas e indefinibles, escenarios diferentes y discursos subversivos que hasta hace muy poco tiempo se despreciaban, rechazaban o simplemente se censuraban y castigaban. Se han dejado atrás esas cualidades asociadas con la masculinidad, tales como la potencia, el control o el poder, símbolos de un sistema profundamente jerárquico y patriarcal, para dar paso a una masculinidad más ambigua y moldeable. Tal y como señala José Miguel G. Cortés (2004a, 18):

Los iconos de mármol han caído de sus pedestales y las figuras erguidas y pulcras están dejando paso a unas más frágiles y vulnerables, pero también más ricas y plurales. [...]. Ahora nos encontramos con figuras de hombres torpes, débiles, dóciles, inseguros o deteriorados que muestran con toda su crudeza la debilidad psicológica, la incertidumbre personal y la mortalidad física de una masculinidad que se nos quería hacer pasar como invulnerable.

Reversible (2004)

Félix Fernández



El que estaba sentado ahora frente al señor Goliadkine era el terror del señor Goliadkine -en pocas palabras era el propio señor Goliadkine- no el señor Goliadkine que en ese momento estaba sentado en su silla con la boca abierta y la pluma en el aire; no el que... -no, era otro señor Goliadkine, totalmente otro, pero al mismo tiempo muy parecido al primero... (Fiodor Dostoïevski, *El doble*, 1846)⁷⁴

El cuerpo que siempre exhibe Félix Fernández, y que es la base de sus trabajos, no es más que la piel del miedo, del éxito, de la injusticia y sobre todo de la duda y el nerviosismo de quien quiere ser admitido y a su vez, no quiere ser aceptado. Una contradicción que le persigue a lo largo de toda su trayectoria, donde muestra imágenes del *mainstream* artístico más comercial y a su vez, imágenes marginales, provocadoras y subversivas contra todos los símbolos de la normatividad contemporánea. Parte de los trabajos de este videoartista se pueden considerar documentos sociológicos, estudios sobre la conducta y el sentido de la existencia. En esta búsqueda, el artista no se camufla realiza sus estudios a partir del trabajo de otros individuos –actores- sino que al contrario, se exhibe él mismo hasta el exceso, se desdobra, se multiplica y se desintegra fundiéndose en su propia imagen. Como apunta David Barro (2006, 91): “toda su obra escora desde ese

⁷⁴ Citado en MORI, Carlos T. (2004): “Reversible. Félix Fernández” dentro de la selección de artículos del artista. Disponible en: <http://www.felixfernandez.org/textos/text.htm> (Consultado el 2 de febrero de 2012).

conflicto entre el individuo y la sociedad, para acabar activando una verdad caleidoscópica de sentimientos que roza la esquizofrenia visual.”

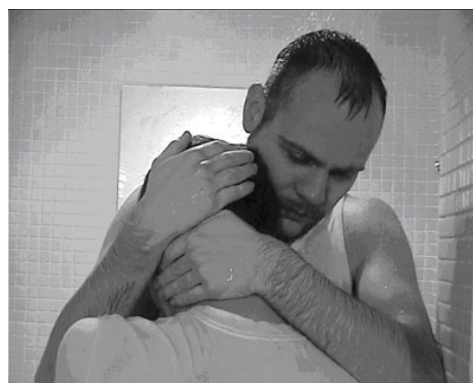
En *Reversible*, el artista reflexiona sobre el intento de desaparición del narcisismo. Con esta obra, emprende un viaje a las entrañas de su sentimiento consciente de la vulnerabilidad que sentimos ante la pérdida de un referente y ante la multitud de individuos que nuestro cuerpo puede albergar. A través de una *performance* íntima en un cuarto de baño, el mismo artista se desdobra agrediéndose. La imagen está en blanco y negro, acompañada del sonido diegético de la propia acción; aunque realmente de lo que se trata no es de registrar la *performance* sino de narrar una historia; una narración sobre la existencia.

La obra comienza con el reflejo de Félix Fernández observándose a sí mismo ante un espejo, en plano medio. Observamos varios elementos que inmediatamente remiten a la masculinidad, como son el acto de afeitado, la camiseta blanca sin mangas que resalta la musculatura masculina, así como el exagerado bigote que perfila. A continuación su reflejo cobra entidad propia, sentado en el váter tras él. Se acerca hacia su doble e intenta asfixiarlo, ambos luchan en una pelea, retratada en planos fijos que localizan los momentos más excitantes –transmitido a partir del sonido de la respiración- y a su vez, sexuales –expuestos en el contacto de los dos cuerpos masculinos-. Durante la pelea ambos se abrazan y se escupen continuamente: esta relación de flujos y roces de deseo conectan en una lógica de lo *trans* donde el cuerpo pierde sus límites. Finalmente, uno de los cuerpos se separa y comienza a llorar desconsoladamente: el sentimiento de culpa le conduce al remordimiento por haberse negado a sí mismo. Esa misma impotencia le lleva a refugiarse bajo la ducha –vestido- hasta que de nuevo, regresa ese doble que ha intentado matar, para reconciliarse, abrazándose bajo la ducha, lo que nos conduce de nuevo a la constante atmósfera homoerótica de las piezas videoartísticas de Félix Fernández: el narcisismo de abrazar su propio cuerpo, de reconocerse finalmente como un cuerpo integrado por diferentes identidades.

El crítico Carlos T. Mori (2004) toma el texto de Dostoïevski, con el que comenzamos este análisis, en referencia a la pieza *Reversible*; desde nuestro análisis, consideramos que no es su único referente, sino que la obra se acerca más al planteamiento del filme de David Cronenberg, *Inseparables* (1988), protagonizado por Jeremy Irons, cuyo título original *Dead Ringers*, se traduciría más acertadamente por “Mortalmente idénticos / parecidos”. En el filme, los cuerpos de Irons visten con el uniforme médico en rojo; en el video, los cuerpos de Fernández visten un mismo uniforme, no de médicos, sino de enfermos, en blanco. A diferencia del video, en el filme, los protagonistas son dos gemelos, por lo tanto dos individualidades, que sin embargo actúan, e incluso se funden en uno a lo largo del filme, del mismo modo que los “dos Fernández” se fusionan en uno cuando se reconocen en su propio reflejo. Como en el filme, en el video se evidencia esa lucha por la propia identidad, que acaba consolidándose o muriendo.



Irreversible (1988)



Reversible (2004)

El individuo está tan educado para huir del otro hasta el punto de no mirarse en los espejos, por miedo a reconocerse como otro. Sin embargo, tal y como apuntara Judith Butler, la identidad es construida por el reflejo de esos otros. Tanto el cine de Cronenberg como este video de Félix Fernández nos remiten al concepto del “cuerpo sin órganos” descrito por Deleuze y Guattari (2010, 156): la destrucción del cuerpo hipocondríaco, el ataque externo en el cuerpo paranoico, la lucha del cuerpo esquizofrénico, la reacción orgánica en el cuerpo drogado, así como la impenetrabilidad en el cuerpo masoquista.

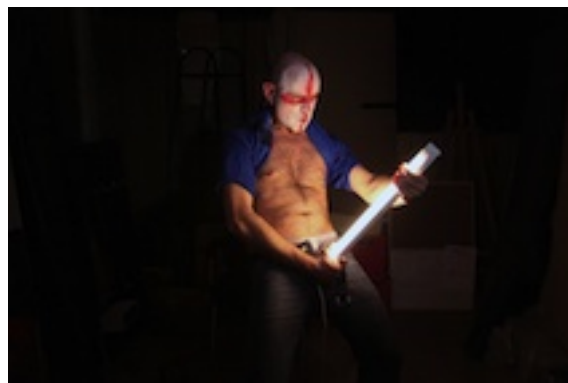
Ese doble que muestra físicamente el artista es identificado inmediatamente como lo monstruoso. Aquí esta monstruosidad opera como la prefiguración de una corporalidad hipertética, en el sentido de que ha rebasado su construcción biológica y su funcionalidad normativa. El terror corporal que nos muestra *Reversible* nos ofrece una visión de lo monstruoso que nos conduce al amplio concepto de la “carne”: espacio donde se mezcla el miedo a perecer –morir-, el erotismo –sexo- y la metamorfosis siempre presente de lo abyecto, concepto también muy ligado a toda la primera etapa de la filmografía de David Cronenberg. El artista al encontrarse con su “Otro” siente miedo y angustia, duda de su propia existencia e intenta buscar a su propio “Yo”. Esto le conduce a enfrentarse violentamente contra ese doble que le persigue y amenaza.

La sinceridad de este trabajo reside en el objetivo de narrar desde su propio cuerpo, sus miedos y dudas, sus espacios de vida, de existencia. *Reversible* funciona como una segunda piel del artista, en esa dualidad del espejo y el protagonista, la intimidad del espacio interior, las lágrimas sobre su rostro refuerzan su intención sincera:

Hoy me presento ante el espejo mientras me observo detrás del espejo, mientras curioseó a mis espaldas. Me vuelvo reversible, de dos formas; hoy escarbo en un terreno de propietarios, en la noche; hoy mantengo mi vigilancia, blindado por los cuatro puntos cardinales. (Fernández, 2006, 29)

Hooley (2010)

Félix Fernández



El estudio de la identidad sexual en la obra de Félix Fernández se centra en el yo construido, cultural y socialmente. El video que analizamos forma parte de la instalación *Hooley* (2010), presentada dentro de la programación de exposiciones del CSA Tabacalera (Centro Social Autogestionado La Tabacalera de Lavapiés, Madrid), en la que además del video se incluían varias fotografías y elementos escultóricos, empleados en el rodaje de la pieza. Es importante hacer hincapié en el espacio de proyección donde originalmente se expuso la pieza, ya que este espacio autogestionado le permitió al artista poder rodar en sus instalaciones con total libertad y acondicionar la sala de exposiciones para su adecuada proyección.

Con esta pieza, Félix Fernández se introduce en la piel de un auténtico *hooligan*, en lo que supone una especie de catarsis en su trayectoria artística, ya que su primer trabajo audiovisual, que profundiza explícitamente en el tema de la violencia e incluso más concretamente el perpetuo y permanente vínculo de ella con la masculinidad. Para ello, el artista recurre a un fuerte despliegue de mecanismos de violencia que nos hará sentirnos desprotegidos y aterrados, simplemente con su interpretación, rechazando cualquier manipulación efectista de la imagen para ello. Este proyecto nos sumerge en los aspectos psicológicos y sociales de un *hooligan*, vistos desde la subjetividad del autor, que nos presenta un individuo que fluctúa entre lo violento y lo vulnerable, entre la dureza y la

fragilidad. La parte audiovisual retrata a un personaje interpretado por el autor, que pertenece a un estatus socioeconómico de clase baja vinculado a una carencia de proyecto vital y de valores. Lejos de tener un carácter documental, la videocreación nos presenta un espacio mental que nos permite entrar en el universo imaginario de su protagonista, desenmascarando sus actitudes y acciones en relación con lo que le rodea.

Una de las versiones más extendidas sobre el origen de la palabra *Hooligan* es su derivación de la palabra irlandesa *Hooley*, cuya traducción al castellano sería “salvaje” o “fiesta animada”. Para Dunning (2008, 124) estos grupos de *hooligans* están formados por jóvenes de clase obrera para los que demostrar su masculinidad a través de la lucha con otros grupos de *hooligans* tiene mayor importancia que el partido de fútbol en sí, y con ese ánimo acuden jornada tras jornada a los estadios.

La estructura interna de la pieza se divide en dos partes: por un lado, una muestra del día a día de Hooley –el propio artista–, su vestimenta, su forma de beber y fumar, su obsesión por la música techno, su sedentarismo ante la televisión y su violenta relación sexual con su “novia” –un transexual interpretado por Luis Guevara–. Y por otra parte, una entrevista personal al mismo, donde reflexiona y profundiza sobre los motivos que le han llevado a convertirse en lo que es y las razones por las que continúa siendo así. Esta entrevista se centra en los aspectos psicológicos y sociales que llevan a una persona a convertirse en un *hooligan*: ausencia de proyecto de vida, perspectivas futuras, superación personal o crisis de valores. El video comienza con la voz extradiegética de un locutor de radio que presenta al protagonista como el concursante nº 3.512. A partir de ese momento, la tensión de los planos móviles grabados cámara a mano y el montaje de los mismos a ritmo de la música electrónica de Rubeck, se intercalan con el estatismo de los planos fijos de la entrevista a Hooley.

Su cara está pintada a modo de la bandera de Inglaterra⁷⁵, símbolo por excelencia del *hooligan* inglés. Alguna de las poses del protagonista son una caricatura exagerada de la masculinidad excesiva como simular el tamaño del pene con una barra fluorescente; bailar junto a su novia de forma activa, simulando los movimientos del acto sexual con la bragueta desabrochada; la forma de coger y beber la lata de cerveza; destrozar a patadas la maqueta de una casa –un hogar–; el reconocible gesto de agarrar sus genitales, debajo de los calzoncillos; e incluso orinar sobre una maceta artificial. Tal y como reconoce Juanma Carrillo, director de fotografía del video, en el *making off* de la pieza, el artista no interpretaba sino que se convirtió en ese verdadero *hooligan* que la obra nos muestra: “Félix necesitó sentir muchas de las sensaciones que muestra para contarlas, y lo experimentaba en su propia piel. Se emborrachó, se indigestó, se metió tanto en la piel que estaba violento [...]. No le podías decir ninguna indicación porque no las ejecutaba.”⁷⁶

Desde su propia interpretación y subjetividad, Félix Fernández nos muestra a esa persona que se encuentra a medio camino entre los violentos / poderosos y los vulnerables / marginales. El video retrata a un personaje, que pertenece a un nivel socioeconómico de clase baja, obsesionado por el fútbol, el alcohol y el sexo. Sin pretensiones de ser un falso-documental, el artista presenta a través de esta historia un espacio mental que nos permite conocer de cerca el mundo que rodea a un *hooligan*, incluso llegar a identificarnos con sus reacciones y acciones violentas.

La masculinidad es un importante dispositivo social donde cada colectivo social construye los parámetros que delimitan la validez de prácticas y representaciones. Los discursos que esta identidad genera sólo se legitiman a través de prácticas violentas, ya que los *hooligans* consideran la práctica violenta como instrumento de definición e identificación como “macho”. Su masculinidad no sólo se configura en relación con el resto

⁷⁵ La bandera de Inglaterra, comúnmente conocida como “Unión Jack Británica” ha sido históricamente el símbolo del imperialismo británico, hasta que fue utilizada por el partido nazi de extrema derecha “National Front” para reivindicar el nacionalismo blanco, momento que provocó la división del movimiento *skinhead*, tal y como queda reflejado en el filme *This is England* (Shane Meadows, 2006).

⁷⁶ *Making off* de Hooley disponible en: <http://juanmacarrillo.com/20912/224111/works/hooley> (Consultado el 25 de julio de 2012).

de miembros de su colectivo varones sino que, además, necesitan de una mujer que les reafirme y consolide como ello. En el video, Félix Fernández toma como esa “mujer sometida” a un transexual. Para ello, le viste con ropas provocativas y sensuales, baila con ella todo el tiempo hasta que termina realizándole una felación. El artista, tal y como él mismo reconoce, consideraba “necesario que fuera un travesti para que la escena sexual fuera más violenta.”⁷⁷

De acuerdo con el análisis de Michael Kaufman (1989), cada acto de violencia aparentemente individual se enmarca en un contexto social. Considera que la violencia es una conducta aprendida al presencia y experimentar violencia en el seno de la sociedad. La violencia masculina se expresa a través de una tríada que abarca la violencia contra las mujeres, contra los otros hombres y contra sí mismo. Se sitúa en una sociedad basada en estructuras patriarcales de autoridad, dominación y control, diseminadas en todas las actividades sociales, económicas, políticas e ideológicas. La represión de la pasividad y la acentuación de la posición activa favorecen el desarrollo de una personalidad con agresividad excedente, lo que constituye la norma de las sociedades patriarcales. De acuerdo a los análisis que se desprenden de la investigación de Kaufman, la violencia es una forma de combatir las dudas acerca de la masculinidad.

A través de la violencia, la masculinidad normativa protege su territorio y muestra su hombría. En los últimos años, la amenaza de la mujer y la mayor visibilidad homosexual se está reflejando en un mayor aumento de la homofobia y misoginia, así como la violencia contra la mujer.

La masculinidad individual es la tapadera de las acciones e ideologías violentas de una cultura que continua estando fuertemente sometida a la dominación del macho y en la que la rabia del hombre, sus comportamientos obsesivos, sus celos, sus inseguridades y su arrogancia –en suma, su poder- conforman precisamente la normalidad cotidiana, un pan nuestro de cada día que no requiere ningún tipo de justificación discursiva ni de explicación. (Smith, 1996, 2)

⁷⁷ *Ibídem.*

Retrato Invertido (2007)

Álex Francés

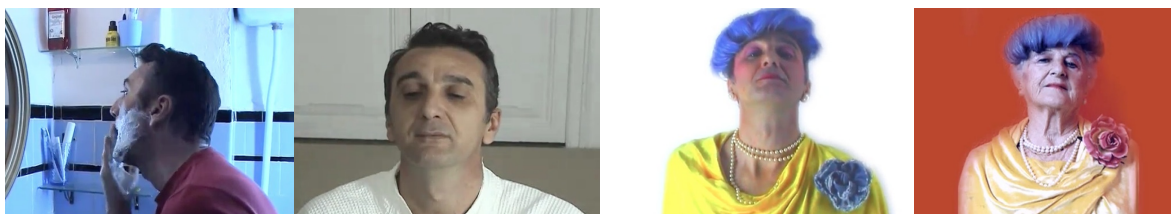


No estoy haciendo un ejercicio narcisista autocomplaciente y masturbatorio de mi privacidad, aunque use aspectos privados de mi vida. Utilizo mi propio cuerpo como palabra y expresión [...]. Si no hubiera primero un acto de desnudez de la privacidad y una transgresión de sus límites, la experiencia individual no se podría trasladar a lo colectivo. (Álex Francés)⁷⁸

Álex Francés revisa constantemente la idea de masculinidad, representando un cuerpo masculino pasivo, reivindicando el placer del sexo anal homosexual como signo de virilidad. El cuerpo es el punto de partida para la reflexión sobre la identidad masculina y su propia historia personal, tanto en su dimensión social como política, en la obra de Francés. El cuerpo en su doble vertiente de envoltura externa y sustancia interna como principal eje para expresar su obra. Aunque sus primeros trabajos más que sobre cuestiones de género, versan sobre cuestiones relativas al deseo, y más concretamente sobre la homosexualidad masculina; imágenes que surgen a partir del empleo del cuerpo del propio artista. La fotografía es una de las disciplinas más importantes en la carrera artística de Francés, además del dibujo y la escultura. La aparición del vídeo en el trabajo artístico de Álex Francés supone una evolución en su trayectoria.

⁷⁸ Citado en PICAZO, Gloria (2001): “Entrevista con Álex Francés” en el catálogo de la exposición *Caligrafía. Álex Francés* (Centro de Fotografía, Universidad de Salamanca), pág. 54.

El video comienza con uno de los rasgos más característicos de la masculinidad, el momento del afeitado. Mientras se afeita frente al espejo, explica en *off*, las muchas veces le han comentado el parecido con su madre, pero él niega esa similitud, no en el plano físico sino en el espiritual, psicológico, en su fuerza de voluntad. Una vez retira la barba, el artista sentado frontalmente en primer plano, comienza a ser maquillando lentamente: sombra de ojos, líneas y rizo de pestañas y por supuesto, los labios. Su voz en *off* llega a ser estremecedora cuando habla de su identificación con ella: “Dicen que me parezco a mi madre, que tengo su misma barbilla, ¡ojalá, qué más quisiera! ¡Qué más quisiera que disponer de toda esa fuerza y alegría! Decía Tennessee Williams, que las viejas madres estaban conectadas a sus hijos homosexuales como por un fino collar de perlas. Nunca me ha gustado vestirme de mujer, esto es un retrato, un retrato invertido. Me miro en la imagen de mi madre, me veo en ella. No quiero ser como ella. Admiro su valor, su fuerza, su alegría, su altivez, pero yo no soy ella.” Al final, maquillado y vestido aparece una imagen de su madre y la suya propia, donde podemos observar que el parecido es cierto.



Esta obra representa todo un proceso de inversión del artista en el cuerpo de otra persona: su madre. Un proceso en el que se busca una identificación. El video también supone una confesión del artista de su homosexualidad, al conectarse con su madre a través del “fino collar de perlas” del que nos hablaba Tennessee Williams al hablar de los hijos homosexuales. Al mismo tiempo, renuncia al travestismo y la feminidad, cuando admite “no quiero ser como ella”, es decir, soy homosexual y soy masculino.

Para este video, al igual que para otras obras de su carrera, el autor se basa en la concepción psicoanalítica de la “imagen inconsciente del cuerpo” de Françoise Doltó (2004, 12). Para esta psicoanalista francesa, el niño tiene desde el nacimiento una representación psíquica de su cuerpo, que lo unifica, identifica y lo representa, con lo cual

esa imagen del cuerpo no es más que fantasma, es un medio de relación del niño consigo mismo y el mundo. La originalidad de esta teoría se basa en la idea de que, al contrario de lo que se produce en el caso de nuestro esquema corporal, “desde el estadio fetal se estructura inconscientemente una imagen del cuerpo, que es la encarnación simbólica inconsciente del sujeto deseante.” (Binet, 1999, 145). Sin profundizar en el modo en el que se articulan estos elementos, la idea esencial es que existe una vivencia relacional arcaica que marca nuestra memoria a medida que nos estructuramos. En definitiva, el trabajo de Álex Francés no sería sobre el cuerpo, sino sobre la imagen del cuerpo. Para el artista, el cuerpo nos viene dado y en su contacto con lo real, ese mismo cuerpo se modifica, goza, sufre, se cuestiona, se rompe, se cierra y se abre. El cuerpo no es un mero soporte, sino que actúa como soporte maleable y como idea que trasciende lo meramente visual.

El cuerpo es el resultado de la experiencia de reconocimiento de ese organismo deseante en relación al otro, a la madre; es entonces cuando se hace ese dibujo envolvente que llamamos cuerpo. Entender el cuerpo como un acto supone verlo y vivirlo como una posibilidad de reconocimiento y de apertura al otro. Este cuerpo que muestra Francés en “Retrato Invertido” aparece como nexo de unión entre los diferentes discursos teóricos que vienen a plantear las problemáticas acerca de la identidad, especialmente desde el discurso *queer*. Sin embargo, el cuerpo no es por sí mismo la intención última de la obra, a través de su manipulación o trasgresión, mediante una serie de elementos de carácter simbólico, como el maquillaje y el travestismo, el artista lo presenta como un lugar donde converge su reivindicación política, su crítica a la madre, su propia vida y por lo tanto, sus deseos.

Goierri Konpeti (2002)

Iñaki Garmendia / Asier Mendizabal



Esta pieza es un trabajo de los artistas Iñaki Garmendia y Asier Mendizábal. Ambos trabajan sobre las identidades nacionalistas vascas y sobre los rituales que rodean a las subculturas juveniles de nuestros días. A su vez, aportan a la escena artística nacional, una lectura renovada del contexto social, político y cultural del País Vasco en la actualidad. El trabajo de ambos, no sólo se basa en el video, sino que también realizan parte de su obra a través de la fotografía o la instalación. Uno de los temas que más se repiten en sus obras es la búsqueda de los mecanismos que permiten al individuo reconocerse como parte de un colectivo o una sociedad.

Goierri konpeti es el nombre con el que se auto-denominan un grupo de jóvenes que organizan sus relaciones en torno a los coches de carreras “tuneados”. El nombre hace referencia a la competición de coches que se celebra anualmente en Goierri, una comarca del País Vasco, formada por municipios dispersos, en pleno corazón de Guipúzcoa, de donde los autores son originarios y lugar conocido por la violencia y manifestaciones de grupos de *kale borroka*. Es una región, donde la tradición rural y el desarrollo industrial se funde con las posibilidades económicas de las clases más jóvenes, la coexistencia de mundo castellano-parlante y vasco-parlante, paisaje idílico y claustrofóbico, polarización y conflicto político. El paisaje nos remite inmediatamente al centro de un fuerte contraste cultural, tanto identitario como social. Un contexto propicio para el surgimiento y

consolidación de subculturas juveniles. Una de estas subculturas centra su existencia en la pasión por los *rallyes* y las carreras de coches ilegalizadas. *Goierry Konpeti* es una cuadrilla de jóvenes que, tal y como se muestra en las imágenes que hemos obtenido de la Web del propio colectivo, está constituido por un grupo de amigos varones cuyas relaciones sociales están organizadas alrededor del coche y todo lo que le rodea: desde el equipamiento de los conductores a los elementos que adornan y personifican los automóviles.



Imágenes del colectivo: <http://goierrikonpeti.galeon.com>



Goierry konpeti (2002)

La pieza está grabada por los dos artistas es de corte documental. Con un tratamiento documental cercano al *cinéma vérité* y a cierto realismo fotográfico, la pieza narra la historia de este grupo de jóvenes desde sus reuniones colectivas en el caserío donde se reúnen a las carreras que realizan entre ellos. La mayor parte del video está registrado cámara a mano, con un ritmo supeditado a la propia acción de los participantes. Lo que los nos cuentan con su particular dialecto apenas nos ayuda a comprender lo que sucede. El exhibicionismo de sus autos customizados se convierte en protagonista de la historia. Incluso, cuando creemos que algún diálogo nos revelará algún sentido, es silenciado, como en el encuentro mañanero donde se comenta el accidente de la madrugada anterior en el que falleció uno de sus compañeros, un momento en el que uno de los jóvenes resumen lo que está sucediendo en la escena con la frase: “creo que éste no es el momento de hablar”, tal y como comenta dentro del diálogo del video. Momento que marca el desenlace final de la obra. Los artistas realizan un estudio de antropología clásico, siguiendo los pasos de este grupo de jóvenes a lo largo de un año, conviviendo y colaborando con ellos: unos hombres que trabajan en las fábricas de la zona y hablan poco; un comportamiento cultural que se basa en el modelo hegemónico masculino: grupos de varones que no se mezclan con mujeres, consumo público de drogas y alcohol y por supuesto, obsesión por los coches: el

rally entre pinares, las carreras nocturnas por carreteras sin asfaltar, los arreglos mecánicos y los *tunnings* en el garaje del caserío que la cuadrilla tiene alquilado.

Aunque podríamos suponer que detrás de esa concentración de coches que se disponen a correr y la exhibición de *ikurriñas* y emblemas independentistas planea la idea del terrorismo, consideramos que de lo que habla el video más abiertamente es de la constitución de identidades colectivas a través de elementos estéticos y comportamientos que están extendidos en diferentes estratos sociales. Las relaciones interpersonales de estos jóvenes y los códigos que las regulan se presentan como parte de ese paisaje, que a su vez condiciona y contextualiza sus comportamientos. Como comenta Judith Butler (2000, 6) “si el sujeto se produce a través del estilo y maneras ritualizadas, como práctica que toma forma y cambia a través del tiempo, también corre el riesgo de no ser producido, o ciertamente, de ser destruido.”

El privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y la contención permanentes, a veces llevadas al absurdo, que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad [...]. La virilidad, entendida como capacidad reproductora, sexual y social, pero también como aptitud para el combate y para el ejercicio de la violencia, es fundamentalmente una carga (Bourdieu, 1998, 68).

Las velocidades superiores a las permitidas y coches que nos dotan de unas cualidades absolutamente asombrosas, hacen que muchos jóvenes se consideren más masculinos, más viriles. En estos grupos sociales donde prima el orden simbólico patriarcal, la virilidad debe ser revalidada por otros. No importa si en estas demostraciones, algunos de ellos pierden la vida, como es el caso narrado, siempre y cuando su masculinidad nunca sea cuestionada. De hecho, el uso de la *ikurriña* por parte de los jóvenes no es con fines independentista o simbólico-nacionalista sino como símbolo de lucha. Lo mismo ocurre con el trato que les dan a las mujeres, anuladas de la escena, cuyo honor sólo puede ser defendido por el hombre que la posea.

Kolpez Kolpe (2003)

Iñaki Garmendia



Podría, creo, prescindir del tema de forma encubierta y trabajar con los diferentes elementos de forma más abstracta. Así, las referencias a la música, sus códigos y subculturas, el mundo de los tíos, alguna fecha o acontecimiento puntual, que todo eso tenga que estar sometido a mis caprichos formales. (Iñaki Garmendia)⁷⁹

Iñaki Garmendia, al igual que otros artistas de su generación como Jon Mikel Euba o Txomin Badiola, refleja a través de su trabajo algunas de las problemáticas que se derivan de la cuestión identitaria de la cultura vasca. En su obra se analizan los mecanismos de construcción y desarrollo de esta identidad en el transcurso del tiempo, tanto desde la perspectiva de lo personal como de lo público. El nacionalismo vasco, la globalización cultural y su tendencia a las estéticas derivadas de la subcultura punk y rock son algunos de los elementos que caracterizan las creaciones de Garmendia.

En todos sus trabajos hay una presencia constante de chicos jóvenes, que rozan la adolescencia, tal y como se recoge en la recopilación de su obra bajo el título *Only Kids love other kids* (2006). No muestra identidades minoritarias sino todo lo contrario, sus obras son una reflexión sobre los estereotipos de jóvenes contemporáneos, chicos “bakalas” de los suburbios, seguidores enloquecidos de grupos de rock, jóvenes que se inician en el

⁷⁹ Citado en ENGUITA MAYO, Nuria (2009b): “Extraño no es sinónimo de raro” en el catálogo de *Itinerarios 07-08. XV Becas de Artes Plásticas* (Fundación Marcelino Botín, Santander), pág. 29.

mundo del alcohol y las drogas. El artista investiga sobre los códigos y procesos de identificación del individuo dentro y fuera de un grupo social, a través de situaciones que genera o graba, y que suelen tomar como referencia un grupo de chicos que deben realizar una acción o actividad definida por el propio Garmendia.

Para esta pieza, el artista toma el título de una de las primeras canciones del grupo vasco de los ochenta Kortatu: *Kolpez Kolpe* (Golpe a golpe). En el video muestra una *performance* realizada durante su participación en la Bienal de Taipei de 2003, donde sometió a cinco jóvenes taiwaneses del grupo Le Petit Nurse a cinco intensas sesiones de trabajo, durante las cuales tenían que interpretar cuatro temas del “Rock Radical Vasco”, como son las canciones de los grupos Zarama y el citado Kortatu. La idea de la que parte el artista es de un ejercicio cuyo objetivo es observar qué sucede al trasladar un producto de una cultura específica a otra distinta.

El video comienza con la canción *Preparando el camino* del grupo Zarama, en cuya letra podemos leer: “Las ciudades-dormitorio se convertirán en ciudades-cementerio y tras las ventanas el ataque de las pollas asesinas han sembrado el miedo en pro de la seguridad”. A continuación comienza el video. Son todo un conjunto de escenas donde podemos ver a los músicos afinando los instrumentos, el artista explicándoles el proyecto por medio de un traductor, o por último, el momento en el que interpretan los temas. Todo está grabado de forma un tanto caótica y desordenada, al igual que el sonido, en algunas secuencias escuchamos sonido diegético como en los conciertos y en otras, no diegético, como cuando suenan las canciones de los grupos vascos.



Los gestos, las poses y las actitudes tan propias del mundo del rock demarcan un espacio en el que esos signos se comparten por encima de los contenidos literales y locales, por ello el grupo taiwanés cumple perfectamente su cometido en la interpretación de *Kolpez Kolpe*, ya que la atmósfera que se genera produce el entendimiento necesario más allá de las palabras que cantan. La cámara impone su habitual relación de dominación. Aunque en este caso, la lucha no es cuerpo a cuerpo sino entre el intérprete y la canción. Los cuerpos de los componentes del grupo se convierten en instrumentos al servicio de la canción. Unos sonidos agresivos y violentos que no se corresponden con la fragilidad de los miembros del grupo taiwanés. El resultado exploraba la puesta en circulación forzada de unos temas musicales fuertemente vinculados al País Vasco, hasta el punto de que en la Bienal de Taiwán fueron despojados de su carga sociológica. El artista superpone significados heterogéneos y transporta iconos del nacionalismo vasco en un escenario remoto, donde adquieren distintas connotaciones.

La obra no sólo analiza las dificultades idiomáticas o las disonancias del lenguaje, como en un principio podemos pensar, sino que también se centra en la gestualidad de los cuerpos y en los mecanismos de reafirmación de la masculinidad, empleados por los miembros de la subcultura rock a través de sus actitudes, posturas y el uso de determinados accesorios y complementos fálicos. En el video, tan sólo aparece una mujer, que de hecho se le puede confundir perfectamente con cualquiera de los miembros masculinos del grupo, dada su androginia al igual que la del resto de componentes. Tal y como apunta R. W. Connell (1993, 606): “nuestra concepción convencional de la palabra ‘masculinidad’ hace referencia a una cualidad individual, un atributo personal que existe en un mayor o menor grado; en la esfera mental, un equivalente a rasgos físicos como el pelo en el pecho o el desarrollo de los bíceps”, por lo tanto, una antítesis del estereotipo racial asiático, caracterizado por la delgadez y la ausencia de vello corporal.

Transformers (2010)

Genderhacker



En realidad, mucho de lo que llamamos cine independiente en este país –EE. UU.- ha sido *queer*, y la historia de la producción de películas al margen del sistema de estudios tiene mucho que ver con el desarrollo de un cine *queer*. (Halberstam, 2008, 213)

“Genderhacker” es el pseudónimo de Ana Marchante, artista y activista *queer*. Ella misma define, en su propia web, el concepto de “genderhacker” como “un estado de eterna transición y negación del binarismo extremo por el que el cuerpo indeciso debe transitar de una de las identidades permitidas a la otra y nunca quedarse en medio”. En su página Web⁸⁰ hay acceso directo a todas sus obras, además de un gran archivo audiovisual y documental sobre “arte *queer*” y diferentes programas de investigación en los que participa.

La pieza *Transformes* se encuadra dentro de su proyecto de tesis doctoral *Transformers: Arte y performance de la masculinidad en el contexto español*, dentro del programa de Doctorado *Estudios avanzados en Producciones Artísticas* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. También es fundadora del “Archivo T”, un trabajo teórico / artístico que tiene como objetivos: deconstruir la afirmación de que la masculinidad no es performativa, imperativo cultural que mantiene la masculinidad como un privilegio único de los hombres, y resistir a las estrategias de normalización y

⁸⁰Web de Genderhacker: <http://genderhacker.net> (Consultado el 30 de agosto de 2011).

construcción de la masculinidad, a través de la *performance -drag king-* o el propio cuerpo –transgénero-. A través de su propio cuerpo o a través de otro tipo de imágenes, como las que componen esta pieza. Genderhacker subvierte algunas de las masculinidades heroicas impuestas en el imaginario socio-cultural contemporáneo, a través de herramientas deconstructivas como la parodia y el travestismo, para desestabilizar los planteamientos binarios de género que dominan los cuerpos.

El video *Transformers* se centra en la representación de la masculinidad femenina, aunque también muestra la homosexualidad entre hombres o el travestismo de hombre a mujer. Esta pieza trata sobre el constante deslizamiento pendular entre la representación y la identificación de los cuerpos. La mezcla entre el *drag* en el escenario y la masculinidad fuera de él sugiere que la línea entre el *drag* de hombre y la masculinidad femenina se confunde permanentemente, pudiendo elegir la opción de vivir la masculinidad de un modo teatral o de una manera más “real” e integrada en la vida cotidiana.

A modo de *found footage* y al ritmo de la canción *I U She* del grupo Peaches, Genderhacker hace una relectura de la historia del cine desde una mirada *queer*. “I don't have to make the choice, I like girls and I like boys” repite constantemente la canción de Peaches. Para esta revisión, Genderhacker se remonta a algunas piezas del pre-cine como la secuencia inicial, tomada de *Edison Experimental Film* (William Dickson, 1895), en la que un hombre toca el violín, mientras una pareja de hombres bailan abrazados. Saca a la luz, las imágenes censuradas de *Tarzan y su compañera* (Cedric Gibbons, 1934); y selecciona diversas secuencias *queer* del cine clásico, ignoradas por la historiografía oficial, en las que de nuevo se repiten escenas de bailes por parejas del mismo sexo, como los hombres y mujeres de *A Florida enchantment* (Sidney Drew, 1914); muestra imágenes homoeróticas y de jóvenes afeminados como el chico de *The Soilers* (Ralph Ceder, 1923) o el protagonista de *Algie, the miner* (Harry Schenck, Edward Warren y Alice Guy, 1912). También toma el personaje de Charlot como modelo asexuado e intergénero, así como algunos filmes del mismo Charles Chaplin donde aparecen personajes travestidos como en *Behind the Screen* (Charles Chaplin, 1916) o en *A Woman* (1915). También incluye la transexualidad, al mostrar el baile del asesino en serie Billy de *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme,

1991). También desmonta la “heteronormatividad” dentro del género del *western* a través de la relación de los “vaqueros” de *Río Rojo* (Howard Hawks y Arthur Rosson, 1948) o la comedia con *Con faldas y a lo loco* (Billy Wylder, 1959).



A Florida enchantment



Algie, the miner



Río Rojo



El silencio de los corderos

Como hemos comentado, la pieza se centra sobre todo en la representación de masculinidades femeninas, tomando como referencia, por una parte, las figuras de Greta Garbo en *Queen Christina* (Rouben Mamoulian, 1933) y Marlene Dietrich en *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930) que ya aparecían en la obra “Encuentro entre dos reinas” (Cecilia Barriga, 1991). Por otra parte, otros filmes como *Calamity Jane* (David Butler, 1953); *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954); *Victor / Victoria* (Blake Edwards, 1982) o *Boys don't cry* (Kimberly Peirce, 1999) que han sido objeto de numerosos estudios de género, así como de otros trabajos filmicos en *The Celluloid Closet* (Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 1995) o *Fabulous! The story or a queer cinema* (Lisa Ades y Lesli Klainberg, 2006).



Queen Christina



Morocco



Johnny Guitar



Boys don't cry

Genderhacker, en línea con la propuesta teórica de Judith Halberstam en *Masculinidad Femenina* (2008), muestra como la masculinidad no es algo que sólo pertenece a los hombres sino que también es una construcción de las mujeres. Las imágenes nos muestran como la masculinidad, del mismo modo que puede llegar a ser un deseo a

conquistar por parte de algunos cuerpos, también puede considerarse una carga para otros, que no quieren asumir todo lo que la masculinidad conlleva. Aunque en la pieza puedan faltar algunos personajes del cine *queer* oculto como Mrs. Danvers –ama de llaves de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1941)- o Martin –el *drag queen* de *La caída de los dioses* (Luchino Visconti, 1969), además de filmes mucho más explícitos como las películas de John Waters o un filme de culto como *Priscila, reina del desierto* (Stephan Elliott, 1993), consideramos que *Transformers* cumple su objetivo al mostrar una amplia gama de filmes donde lo queer, de una forma u otra, está presente.

Uno de los elementos más destacables de esta obra es que no se centra en un género o sexualidad determinada, sino que a través de todos estos filmes intenta dar visibilidad a todas las identidades minoritarias, ya sean sexuales: homosexualidad, lesbianismo, bisexualidad; o de género: mujeres masculinas, hombres afeminados, transexuales o travestis. La pieza también nos sirve como muestra de la transición vivida desde los filmes que convivieron con el Código “Hays Hollywood Production”, a los filmes que representaron estos personajes “marginales” a través de las denominadas por Richard Dyer (1984, 31), “imágenes positivas”. Una vez superado el código censurador, muchos filmes se dedicaron a explotar los estereotipos gays y lésbicos, es decir, se veía como “positivo” que siempre apareciera un personaje de identidad de género o sexual alternativa. Sin embargo, esta consecuencia no tuvo los resultados deseados para la comunidad LGBTQ, ya que la mayoría de estos filmes aprovecharon esta tendencia para patologizar cualquier identidad no heteronormativa. Así que finalmente, estos personajes siempre acaban convirtiéndose en marginados de la sociedad: perversos, delincuentes, enfermos mentales o asesinos como Billy (*El silencio de los corderos*, 1991). Aunque las “imágenes positivas” se consideren lo opuesto a los estereotipos, tal y como apunta Judith Halberstam (2008, 211), este tipo de imágenes “generan también estereotipos y con efectos mucho más desastrosos.” Aún así, la invisibilidad es mucho más peligrosa que la visibilidad.

To Rape Tim (2007)

Girls who like porno (G.W.L.P.)



Girlswholikeporno es un colectivo que surge en Barcelona en el año 2002, formado por Águeda Bañón y María Llopis, una reconocida activista y teórica *queer* de la escena *underground* del Estado Español, conocida por su publicación *El postporno era eso* (2010) y sus acciones y *performances* a través de Internet y canales de contacto sexual a través de Webcams. Tras cinco años de intensa actividad, el colectivo dejó de trabajar conjuntamente en el año 2007⁸¹, y actualmente cada una realiza sus trabajos artísticos de forma individual.

Uno de sus principales objetivos era la concepción y difusión de una nueva imagen del porno y dar visibilidad a la sexualidad, como parte esencial de la sociedad. Con sus trabajos y creaciones artísticas pretendía detonar todos los límites y fronteras castradoras que generan la categorización de las identidades de género, para dar rienda suelta tanto al género como al sexo. La mayor parte de sus trabajos, aunque cuentan con colaboraciones, está protagonizados por ellas mismas. Tal y como ellas mismas reconocen en el manifiesto⁸² del colectivo: “no somos ni lesbianas ni heterosexuales ni mucho menos bisexuales. No podemos clasificar ni nuestra sexualidad ni nuestros videos dentro de

⁸¹ Citado en BERNAT, Roger (2007): “Girls who like porno” en *Tendencias*, nº 116, suplemento del periódico *El Mundo* (18 de mayo de 2007). Disponible en: <http://archivo2007.girlswholikeporno.com> (Consultado el 15 de enero de 2012).

⁸² Manifiesto y obras de Girls who like porno. Disponible en: <http://girlswholikeporno.com> (Consultado el 15 de enero de 2012).

ninguna de estas etiquetas y como nosotras más y más gente que ni quiere, ni puede, la multiplicidad de nuestros deseos y de nuestros cuerpos no puede categorizarse”. Sus obras se localizarían conceptualmente dentro de lo que podríamos denominar “Teoría *queer* feminista postpornográfica.” No creen en las categorías femenino / masculino, ni en el porno convencional –ni heterosexual, ni gay, ni lésbico- , en primer lugar, por las etiquetas que conllevan y por otra parte, por las prácticas sexuales tradicionales que reflejan y representan.

En la pieza *To rape Tim* escenifican la violación por parte de un grupo de mujeres del joven e iluso Tim. Toda la pieza está grabada por dos cámaras, una la propia María Llopis, que no aparece en escena, y la otra es portada por una de las protagonistas del video. La música corre a cargo del grupo de electro *queer* Team Plastic. La pieza se divide en dos partes: una se localiza en el exterior, en una especie de polígono o nave industrial; y la segunda es en el interior de ese espacio industrial, donde tiene lugar la violación.

La primera parte comienza con la imagen fuerte y masculina de una chica que entra en escena y nos lanza una mirada amenazante y peligrosa. A continuación, vemos a Tim, que deja de atender una llamada, al ver que un grupo de mujeres se le está acercando. El joven comienza a ligar con ellas, les mira y les sonríe, se considera afortunado de gustar a semejante grupo de mujeres –todas vestidas de forma provocativa y sexual-. Le invitan a entrar en una puerta, algo a lo que él se niega en un primer momento hasta que finalmente acepta. En ese momento aparece el título de la pieza y la música en *off* termina. A partir de ese momento, comienza la segunda parte del video, dentro de ese espacio, lúgubre y oscuro, las cinco chicas tumban a Tim en un sofá, dando lugar al inicio de la “violación”: le tapan la boca y atan los brazos, el poder ya no lo tiene el hombre sino que lo tienen ellas.

Comienzan a realizar todas las prácticas, posiciones y posturas que se le presuponen al hombre en el acto sexual. Mientras dos chicas le violan, el resto comienzan a realizar juegos sexuales lésbicos entre ellas. Todas comienzan a jugar un rol masculino, haciendo que Tim realice una felación a sus dildos o penetrándolo fuertemente. Por otra parte, también parodian la feminidad, a través de un pintauñas, con el que no sólo pintan sus uñas

sino el resto de sus manos. Tras la penetración anal de Tim, comienzan los créditos finales, mientras continuamos viendo otros momentos del acto sexual.



Primera parte

Segunda parte

Aunque hay determinados discursos que sitúan “lo *camp*” en el ámbito de lo gay y no en el ámbito lesbiano, consideramos, al igual que Halberstam (2008), que “lo *camp*” está ligado a cualquier práctica *queer*. Según la autora de *Feminidad Masculina*, es curioso como la *performance* de la feminidad de los hombre puede parecer auténtica, en contraposición a la *performance* masculina de las mujeres, considerado como algo “derivado”: “las lesbianas *butch* imitan a los hombres, las lesbianas *femme* son unas *drag queen*; la lesbiana andrógina es algo que “se ha tomado prestado” de los hombres y de las mujeres; y la bollera *leather* o la chica de bar son esbozos parásitos de la cultura *leather* de los hombres gays.” (Halberstam, 2008, 267).

En esta pieza, G.W.L.P. consigue que cada una de las chicas que participan de la violación representen un modelo o estereotipo lesbiano. Estas *performances drag king* proporcionan a las intérpretes la oportunidad de mostrar la artificiosidad de todos los géneros y de todas las orientaciones sexuales, y por tanto de cuestionar esa falta de autenticidad. Dentro del ámbito definido como “masculinidad femenina”, Halberstam (2008, 145-146) distingue entre la *drag butch*, una especie de mujer que pasa por ser un hombre; *stone butch*, una *butch* que no permite que su compañera la toque sexualmente. Para Halberstam, la *stone butch* representa la masculinidad femenina y un rechazo de la feminidad anatómica impuesta. También hay *butches* –lesbianas masculinas- de aspecto de *femme* –lesbiana femenina- y *femmes* con aspecto de *butch*. Del mismo modo que el término “lesbiana” suele agrupar múltiples estilos sexuales bajo la categoría del deseo entre personas del

mismo sexo, *butch* se ha convertido en el referente de todas las masculinidades lesbianas: *butch* suave, *chica* y “a la antigua”, las *macho –studs-*, las remolcadoras *–daggers-* o las *diesel*.

Tal y como apuntamos, la obra de este colectivo, y especialmente esta obra, se insertan en las líneas marcadas por la post-pornografía e incluso, dentro del concepto “contra-sexual” definido por Beatriz Preciado. La post-pornografía surge a partir de la lucha de muchas mujeres en contra del uso sexual del cuerpo de la mujer para el placer del hombre. Para subvertir el objetivo de estas representaciones, el feminismo de mediados de los 70 –Andrea Dworkin, Ellen Willis, Catherine MacKinnon o el colectivo Women Against Pornography- encontraron en el propio dispositivo pornográfico un espacio de lucha a través de su capacidad performativa para producir cuerpos, placeres y perversiones.

La pornografía nació en los años 60, paradójicamente como un producto de la contracultura, pero hoy es una industria rentable, misógina y orientada a la producción y la exportación [...]. En la pornografía las mujeres son penetradas por perros, caballos, anguilas, objetos fálicos con púas, cuchillos, pistolas y vidrios, y la piel de las mujeres negras es concebida como un genital femenino más que puede herirse. El mensaje central es que no importa lo que hagan a una mujer y de cuántas maneras la lastimen, a ella le va a gustar.⁸³

La “terrorista sexual”, actriz porno y artista Annie Sprinkle utiliza la expresión “post-pornografía” en la presentación de su *performance The Public Cervix Announcement* (1990), que consistía en mostrar el cuello de su útero a través de un *speculum* por el que iban pasando todos los asistentes. A partir de este momento, se abre un espacio crítico donde entender la pornografía desde otra perspectiva del placer. En esta línea se podrían integrar algunos trabajos de Virgine Despentes como *Fóllame* (2000) o de Bruce La Bruce como una de sus últimas producciones, la porno-zombie, *L. A. Zombie* (2010). Es decir, la

⁸³ Palabras de Andrea Dworkin, citado en RIVERA, Amalia (2005): “Andrea Dworkin y la guerra contra la pornografía” en *Triple Jornada*, n° 83 (4 de Julio de 2005). Disponible en: http://www.jornada.unam.mx/2005/07/04/informacion/83_andrea_dwork.htm (Consultado el 5 de septiembre de 2012).

post-pornografía tomaría la base del porno tradicional para invertirlo, produciendo un efecto contrario al que se espera del porno “heteronormativo”.



The Public Cervix Announcement



Fóllame



L. A. Zombie

En esta post-pornografía se representan cuerpos de diferentes géneros y se mostrarían acciones sexuales alternativas a los códigos de representación y su régimen de visibilidad heteronormativa.. En el caso de *To rape Tim*, unas mujeres penetran analmente a un hombre con un dildo mientras al lado otras tres chicas mantienen una relación lésbica. Por lo tanto, tanto lesbianas como gays quedan representados en este video, además un gay que no tiene relación con un hombre sino con una mujer, así como una lesbiana que mantiene un relación sexual con un gay, son algunas de las representaciones identitarias que quedan al margen de la pornografía convencional.

El concepto de contra-sexualidad, proviene de Foucault (2009, 15), quien postula que la relación que se establece en las sociedad entre poder y sexualidad, no es la de la represión (hipótesis represiva), sino la de la producción y la normalización. Por lo tanto, la estrategia más eficaz de resistencia a la no es la lucha contra la prohibición, sino la contra-productividad, es decir, la producción de formas de placer-saber alternativas a la sexualidad moderna.

En su *Manifiesto Contra-sexual*, Beatriz Preciado (2002, 57-58) entiende este concepto como un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado, y tiene como objetivo el fin de la naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros. Desde esta perspectiva, el uso del dildo en esta pieza funciona como una prótesis orgánica contra-sexual. La supuesta naturaleza del pene como antecedente del dildo, es sustituida irónicamente por otro tipo de naturaleza, atada a

la carne, lo cual desestabiliza las oposiciones dentro / fuera, pasivo / activo, órgano natural / máquina. Esto es importante en cuanto a las prácticas contrasexuales ya que en términos de Beatriz Preciado (2002, 58) “el pene no antecede al dildo sino al revés: es el dildo el que antecede al pene... el dildo es la verdad del pene.”

Mirar, mirar, mirar (2006)

Roberto González Fernández



Roberto González Fernández (RGF) es un artista multidisciplinar. Aunque la mayoría de su obra se centra en la pintura, en los últimos años ha realizado numerosos videos como el que nos ocupa en este análisis. La preocupación de RGF por el espacio y el tiempo se hace evidente tanto en el estilo narrativo de su obra como en la organización seriada de su trabajo. Con cada nueva invención genera universos temporales y espaciales propios, tal y como demuestran dos de las exposiciones monográficas más importantes dedicadas al artista en nuestro país: *RGF. Seducidos y Seductores* (Sala Verónicas, Murcia, 1990) y *Roberto González-Fernández. A Obra do Mes* (Museo provincial de Lugo, 2007). Aunque, por lo general, entre las temáticas que se abordan en su trayectoria hay un gran espectro de conceptos, consideramos que la homosexualidad siempre está presente, de alguna manera, en cada una de las obras del artista.

Mirar, mirar, mirar es una de sus primeras piezas de videoarte. Aunque el video se ha mostrado en diversas exposiciones del artista, como las citadas, también se puede descargar directamente en su página Web personal⁸⁴, de acceso público y libre. En ella, el artista recoge varios momentos cotidianos grabados por él mismo, entre los años 1990-1995, alrededor del mundo: Londres, Ámsterdam, Nueva York, Miami y Menorca. Momentos fugaces, pero penetrantes, que el artista recopila en esta representación de su

⁸⁴ Web de Roberto Fernández González: <http://www.r-gonzalezfernandez.com> (consultado el 20 de junio de 2012).

obsesión por “mirar”. La mirada parece más que nunca ser el motor de la seducción, como elemento ambiguo alrededor del hombre, que le atrae, guardando en su interior todo lo desconocido y lo imprevisible. Entre todas estas imágenes podemos sustraer diversas ideas en relación con la percepción de la homosexualidad por parte de la sociedad contemporánea, así como a la idea del “hombre” en general, recorriendo de una manera abierta y clara, los caminos que llevan a los hombres a mirarse y conocerse. Por una parte, existen varias escenas que nos remiten a los escenarios de sexo gay público –*cruising*– como son algunos parques o playas; encuentros furtivos que contienen una fuerte carga sexual que impregna todo. Por otra parte, son los propios cuerpos, los que nos hacen pensar en el cuerpo gay como cuerpo sano, musculado y apetecible. La manifestación del deseo no podría sostenerse sin su exteriorización, es por ello, que uno de los temas que más nos va a interesar en este video, va a ser la plasmación a través del cuerpo, de la verbalización del deseo. Esta verbalización supone su legitimación, sin embargo esto nos atrae, en la medida en que encontramos una dimensión perturbadora en la manera en que la manifestación del deseo se lleva a cabo.

Toda la obra está registrada desde la distancia, como si de una cámara oculta se tratara. Prácticamente, ninguno de sus protagonistas son conscientes de que están siendo grabados, lo que aumenta el grado de perversidad –morbo– de la pieza. Las escenas están constituidas por planos generales o medios, siempre desde la distancia, a partir del uso, a veces abusivo, del *zoom*. El video se divide en nueve escenas, divididas por un plano en negro que siempre lleva el rótulo intermitente: “¿Por qué siempre tengo la necesidad de mirar, mirar, mirar...?”, pregunta con la cuál comienza cada una de las partes. La primera comienza con la mirada de un joven a una fotografía de un hombre, sin camiseta, vestido tan sólo por unos vaqueros. Al abrir el plano, vemos que el joven no está sólo, sino que coloca dicha fotografía enmarcada junto a otro hombre. La cámara se centra en la parte trasera de ambos muchachos, y es entonces cuando comenzamos a escuchar en *off* el tango de Astor Piazzola *Libertango* que acompañará constantemente toda la obra. La segunda escena se desarrolla en distintos parques donde varios jóvenes, que dejan sus torsos al descubierto, juegan al baloncesto o al béisbol. En la tercera, aparece un plano entero de un joven, vestido simplemente con un peto vaquero, que mira hacia ambos lados de la imagen,

intentando cruzar una calle; dicha mirada es repetida seriamente a modo de *loop*. La siguiente es una escena desarrollada en una “playa gay” -consideramos que se trata de una “playa gay” ya que únicamente aparecen jóvenes, tomando el sol, caminando o jugando con las palas, con músculos aceitosos y bronceados; vestidos con bañadores, modelo *speedo*, con llamativos colores-. Esta escena nos remite al cuerpo culturista de estrellas de los años ochenta y noventa como Arnold Schwarzenegger o Sylvester Stallone. La quinta parte tiene lugar en medio de una *pride* –o manifestación del orgullo LGBTQ- cuyo/a protagonista es un/a joven transexual, la cual sí se percata de la mirada impositiva de la cámara de RGF. La música se ralentiza, y escuchamos el tango *Otoño porteño*, también de Piazzolla, mucho más seductor, al ver cómo un chico toma el sol en medio de una acera. En la séptima escena, asistimos a diversas secuencias de *cruising*. En ningún momento se muestran prácticas sexuales, pero sí los momentos previos, caracterizados por el flirteo y las actitudes de búsqueda. De nuevo, volvemos a escuchar el tema de Piazzola *Libertango*. Aparecen jóvenes solos, parejas en diversas actitudes: esperando en una esquina, tumbados en medio de un parque, paseando el perro o jugando a la pelota. En la siguiente, se muestra otro icono gay, como es la conocida figura del albañil de camiseta blanca y vaqueros ajustados, con casco azul de seguridad. Y por último, la cámara se introduce en una playa nudista, presumiblemente también gay, ya que sólo vemos hombres desnudos, refrescándose con el agua del mar, mientras acarician su cuerpo.

Las imágenes que nos muestra el video determinan como un grupo social está representado en sus formas culturales. A través de las imágenes se ejerce aquello conocido como dominación simbólica: la definición y la imposición de las representaciones hegemónicas y dominantes a través de la muestra de los estereotipos aceptados. Estas representaciones no sólo muestran las diferencias “naturales” de género, sino que además se encargan de ampliar estas diferencias constituyendo la masculinidad y la feminidad como productos o modelos a seguir.

El cuerpo es un vehículo ideal para la fijación del papel de los géneros. A través de la representación del cuerpo masculino que se realice, se muestra el tipo de hombre que se quiere exponer. El cuerpo actúa como uno de los símbolos más evidentes de la identidad

personal. RFG ha querido reflejar cómo en la sociedad contemporánea, el cuerpo y el aspecto físico marcan nuestra posición social, nuestras relaciones, así como el ámbito laboral. Actualmente, el culto al cuerpo se ha convertido en una obsesión para muchas personas. Nuestro canon de belleza masculina se basa en la juventud, la salud y el músculo. Este ideal de perfección masculina procede de la antigua Grecia y ha tenido su correspondencia a lo largo de la historia universal occidental, ya sea a través de la escultura del *David* de Miguel Ángel o las políticas higienistas de principios del siglo XIX. Aunque fue con los regímenes totalitarios de mediados del siglo XX, cuando este ideal de perfección y armonía llegó a su apogeo, especialmente en la Alemania nazi de la década de los treinta.

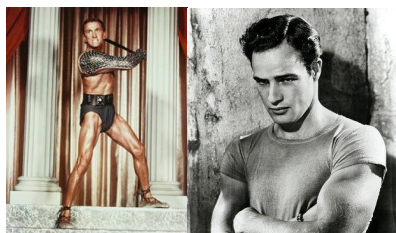
La masculinidad se ha aferrado a la musculación para contrarrestar su debilidad. La hipermusculación de los cuerpos ha cambiado las jerarquías de género; la masculinidad hegemónica de hoy en día está representada por un hombre urbano, blanco y profesional, además de fuerte y sano. Algo que llama la atención por dos razones, como indica Estrella de Diego (1992, 133-135): la primera, “que los nuevos cuerpos culturizados, antes de su ascenso entre los profesionales urbanos, hayan pertenecido a dos colectivos desclasados: la clase trabajadora y la homosexual,” y por otra, que “los hombres de la clase media tomen prestados ideales contraculturales o de la clase trabajadora como modelos de homogenización burguesa.” Como argumenta De Diego, lo masculino se representa en apariencia de forma mucho más monolítica que lo femenino por las implicaciones que tiene con el poder. Además, las prácticas gays actuales han abierto las fronteras de la masculinidad tanto a homosexuales como heterosexuales, por el hecho de ser hombres.

A partir de los setenta, se sustituye la efebización de la corriente gay hasta ese momento –Lord Alfred Douglas (Oscar Wilde) o el idealizado joven Dalí de Federico García Lorca-, por el ideal de “macho” –Marlon Brando o Kirt Douglas-. Este cambio en la identificación es causado por la hipermusculación de los cuerpos que hemos comentado, así como la actitud subversiva del colectivo gay a la hora de vestir e imitar los símbolos de la masculinidad hegemónica, lo que Richard Dyer (2002) en *Only Entertainment* ha denominado “histeria fálica” –la exageración o hipérbole de la masculinidad unida a lo

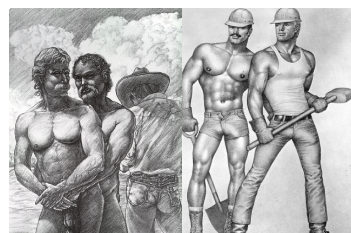
muscular que es signo del poder natural que se le supone a lo fálico: puños apretados, músculos abultados, mandíbula cuadrada, esfuerzos físicos- como muestran los cuerpos representados por Delmas Howe o Tom of Finland.



Alfred Douglas / Salvador Dalí



Kirk Douglas / Marlon Brando



Delmas Howe / Tom of Finland

Los hombres gay se redefinen a través de sus propias estrategias de grupo y recuperan un ideal de macho, *passé* entre los heterosexuales de los 80, para rebelarse a un tiempo contra el estereotipo que de ellos tiene el grupo dominante y diferenciarse de ese grupo justamente a través de atributos que no deberían corresponder con la forma en que la sociedad tiende a verlos: afeminados. En un momento histórico en que los hombres heterosexuales se replantean los símbolos de su masculinidad colectiva, estos son retomados por los homosexuales como distintivo de grupo, en el fondo como parodia *camp* de la masculinidad. (De Diego, 1992, 90)

En el caso de RGF es evidente que nos muestra los cuerpos como objetos de deseo: jóvenes y bellos. Este culto al cuerpo por parte del colectivo gay no es reciente, sino que tal y como hemos comentado, es a finales de los años ochenta y mediados de los noventa cuando se consolida. Esto no es casual, sino que hay que ponerlo en correlación con la aparición y desarrollo de la pandemia del SIDA en aquellos años. La manera que tuvo el colectivo homosexual de alejarse de aquellos cuerpos enfermos y marcados por el sarcoma de caposis fue a través del fortalecimiento del cuerpo y su “hipermusculación”. Finalmente, esta tendencia se generalizó como forma de demostrar la virilidad –negada a los hombres gay- por la sociedad heteropatriarcal. Es por ello, que aunque el artista no muestre ninguna imagen homosexual explícita, desde una mirada patriarcal, estas imágenes representan la versión más extendida del cuerpo masculino identificado con un modelo gay específico, caracterizado por la musculación, depilación, bronceado y prendas ajustadas.

STP - La joie de vivre (2000)

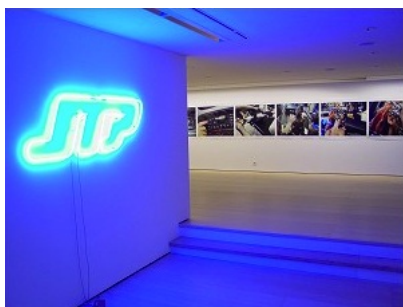
Joan Morey



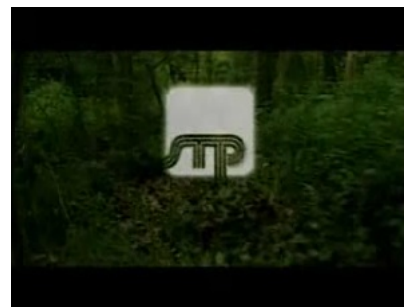
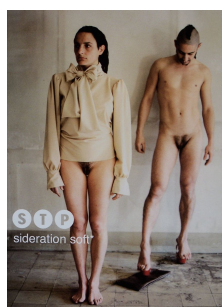
Joan Morey se define a sí mismo como "diseñador conceptual". Por medio de diversos medios y técnicas tales como el video, el sonido, la instalación, la *performance* o la fotografía, desarrolla un trabajo sofisticado, relacionado con la comunicación propia de una cultura popular consumista. Para la elaboración de sus obras recoge todos los estereotipos asociados a las tendencias y los hábitos de las diferentes subculturas que engloban la cultura de club, el diseño, la moda y la publicidad de la sociedad contemporánea. El discurso utilizado por el artista vincula a la perfección las esferas sociales con la música, la droga, el sexo; al mismo tiempo su trabajo constituye un campo de investigación y un referente cultural para el imaginario de los jóvenes del siglo XXI. Su metodología –conceptualización y formalización- rompe las fronteras entre arte y moda y aborda la sexualidad desde un posicionamiento activista y reivindicativo, donde prima la defensa de la pluralidad y la ambigüedad de géneros.

Con la creación de su marca –ficticia- “STP > Soy Tu Puta” en el año 1997, el artista ha dado cobertura a todo un sistema de producción artificial que desde la multidisciplinariedad indaga en el mundo del arte, la moda y la sexualidad; A través de este pseudónimo, Morey ha creado una serie de imágenes impactantes, por una parte a la hora de intervenir en la deconstrucción de la masculinidad: incluyendo en la mayoría de sus piezas y *performance* la participación de *drag queens*; y por otra parte, en el momento en el

que muestra la otredad sexual de forma explícita y sin tapujos a través de prácticas sexuales masoquistas y fetichistas. A través de su marca de moda, Morey desarrolla una tipología de personajes que reflejan la libertad y un nuevo aspecto de las relaciones sociales dentro del nuevo milenio. Por otra parte, con esta “anti-marca” el artista convierte el hecho creativo en algo instrumentalizado con el objetivo de expresar el sometimiento de la creación artística a las estructuras de poder presentes en los circuitos de arte convencionales.



Exposición STP. *SuperLook & Reflections* (2001)

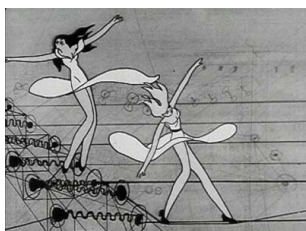


STP - *La joie de vivre*

STP - La joie de vivre es una de las primeras piezas de video en la trayectoria artística de Joan Morey. La pieza fue mostrada en la televisión alemana, durante la capitalidad cultural europea de la ciudad de Weimar en el año 2000; la pieza se intercalaba con la publicidad comercial jugando con la fricción creada entre la propia marca inventada y el resto de la programación.

Está concebido como un spot publicitario, como una presentación visual de su marca corporativa. Un anuncio de diecinueve segundos, montado en bucle, mostrado a un ritmo desenfrenado, marcado por música electrónica. Montado en secuencias muy cortas, consta de una factura impecable, que refleja a la perfección la ilusión de estar dentro de un sueño o un recuerdo, a través de los pedazos de cuerpo y los movimientos furtivos. En la pieza, el artista presenta a un extravagante personaje –mitad humano y mitad animal- que corre en medio de un onírico, y a su vez peligroso, bosque. Esta obra de Joan Morey sintetiza el imaginario de su producción artística, caracterizado por una estética híbrida que va desde los modelos del punk a la moda más extravagante. Dentro de estas concepciones estéticas, este personaje encarna de manera ambigua el sentimiento de libertad existencial a la que hace referencia el título de la obra.

La expresión “la joie de vivre” es un término francés que no sólo se refiere a su sentido literal: “alegría de vivir”, sino que hace alusión a una filosofía de vida que conlleva una aceptación incondicional de todos los aspectos de la existencia humana, así como un amor incondicional hacia ésta. Además *La joie de vivre* hace referencia, por una parte, a una de las novelas de Émile Zola –de la serie *Rougon-Macquart* (1871-1893)-, donde se narran las aventuras de la joven Pauline Quenu; Y por otro lado, a un corto de animación de 1934, dirigido por Anthony Gross y Hector Hoppin, que lleva el mismo título, donde dos chicas jóvenes bailan sobre un trapecio, mostrando sus senos, hasta la llegada de un obrero que comienza a perseguirlas. Las similitudes con el video-anuncio de Morey las podemos ver reflejadas en la forma de correr o huir de las protagonistas al modo de Wendy.



La joie de vivre (Anthony Gross y Hector Hoppin, 1934)

La artificiosidad del vestuario de Wendy –el personaje protagonista del video- desentona con el entorno natural en el que se desarrollan sus carreras. Esta contradicción, le sirve al artista para elaborar una relectura de algunos conceptos que intervienen en la construcción de la identidad de género como pueden ser el fetiche o la prótesis. Son elementos que intervienen en lo que sería la concepción del cuerpo como instrumento portador de una identidad sexual ambigua, lo que da pie al artista para cuestionar las señas identitarias que nos definen. Unas reglas pasajeras como son las de la moda o la construcción de estereotipos, tal y como se ha demostrado en el último siglo. Hemos pasado de una cierta tendencia a la androginia y efebización de los cuerpos masculinos hasta su musculación excesiva; o por citar otro caso, los cuerpos imberbes o la consolidación del vello corporal como signo diferenciador de género. Partiendo de una concepción tradicional de estas tendencias, en las que queda claramente definida la diferencia entre lo masculino y lo femenino, este personaje “sin género definido” –pecho masculino y sexo femenino-

parece no tener otra salida que la de huir desaforadamente de unas estrategias culturales y de corrección política cuestionables.

Wendy, un sujeto asexuado, medio *drag* y medio animal, podría definirse, tal y como comenta Manuel Clot (2001, 215), como “cyberdrag”: “La (re)construcción de la identidad y del género es una reconstrucción que, como podemos comprobar, da la sensación de que no ha hecho más que empezar, puesto que desde el *cyberpunk* hasta los *fetish clubs*, la incorporación de la tecnología protésica al concepto de cuerpo empieza a dibujar horizontes bastante más alejados de lo previsto.” Este personaje que corre desbocado, huyendo de algún peligro indeterminado, en medio del bosque, encarna la víctima perfecta de cualquier película de terror, o de cualquier sociedad opresora patriarcal. Con este personaje, Morey configura una “cyberdrag” provocadora y agresiva –*dominatrix*– que se ha desarrollado hasta generar un cuerpo atravesado por lo salvaje / animal, *cyberpunk* y tecnológico: un cuerpo con el que demoler y destruir los márgenes normativos y los estereotipos hegemónicos, liberar el sexo y el género, hasta llegar a un nuevo cuerpo.

El videoarte es una de las prácticas artísticas que mejor representan la inestabilidad y deshumanización de los cuerpos. La tecnología del vídeo permite mostrar un cuerpo en continuo diálogo y redefinido constantemente por la tecnología. Las conexiones entre las tecnologías y el cuerpo nos hacen pensar en diversos conceptos que relacionan lo humano con la máquina y lo cibernético, como son la noción de Julien Offray de La Mettrie del “hombre-máquina”, las “máquinas deseantes” definidas por Deleuze y Guattari o el “cyborguesque” de Giulia Colaizzi (1995, 25), aquel “cybercuerpo” que surge de la hibridación del “cyborg” definido por Donna Haraway y el concepto de lo “grotesco” desarrollado por Mijail Bajtin.

Para Giulia Colaizzi, la digitalización y las nuevas tecnologías han resquebrajado la relación entre el cuerpo y el sujeto. El personaje y/o persona de Wendy podría simbolizar ese “cyborguesque”: “un cuerpo que sin ser marginal ni central constantemente excede sus propios límites; no se trata de un todo constituido a partir de partes fragmentadas que una

vez pertenecieron a una totalidad diferente, sino de un cuerpo en diálogo, una articulación de discursos y diferencias.”⁸⁵ (Colaizzi, 1995, 3).

Joan Morey presenta un nuevo cuerpo postmoderno en continua redefinición, construido en relación a la tecnología y la ley, tomando ventaja de ello, para crear una multiplicidad de variables diferentes: de género, clase, raza, preferencias sexuales, edad, religión y demás categorías identitarias.

Este tipo de personajes encarnan la posibilidad de recurrir a los géneros sin sexualizar, algo que hace que los seres humanos se conviertan en meras máquinas en un estado de evolución permanente, cuyos cuerpos y comportamientos poco tienen que ver con los modelos al uso. Además de los elementos punk y “animaloides”, Morey dota a su personaje de atributos sadomasoquistas y prótesis que devienen de alguna manera en una serie de protuberancias físicas: una nueva concepción del cuerpo, fortalecida por medio de la imagen potente que surge de lo artificial y lo sexuado.

⁸⁵ COLAIZZI, Giulia (1995, 3): “It is, that is, a cyborguesque body, or the body as technological grotesque. Neither marginal nor central, it is a body constantly exceeding its own limits; it is not a whole made out of spurious, fragmented parts that once belonged to a different totality, but a dialogical body, same and other, consequent and unstable, consistent and self-effacing at the same time, a body structured, in and through language, as an articulation of discourses and differences.” (Traducción propia).

STP presents SuperFerne (2000)

Joan Morey



Succionado, absorbido por un vórtice de banalidad....acabas de perderte el siglo XX. Estás al borde del milenio, ¿cuál? ¿eso qué importa? [...]. Lo cautivador es la mezcla de fundidos. El contagio ardoroso de la fiebre del milenio funde lo retro con lo posmo, catapultando cuerpos con órganos hacia la tecnotopía...donde el código dicta el placer y satisface el deseo. (VNS Matrix, 1991)⁸⁶

En *STP presenta SuperFerne*, Joan Morey toma a tres transexuales animalizados, inspirados en su personaje fetiche Wendy (protagonista de *STP - La Joie de Vivre*) para la presentación de su marca por las calles de Madrid. Estos tres personajes híbridos toman la calle montados en un coche, imitando la parafernalia de las carrozas activistas del Día del Orgullo Gay. Con la promoción de su marca “STP (Soy Tu Puta)”, Morey hace referencia al mundo artificial y frívolo de la moda, la ambigüedad de los roles sexuales y los géneros, así como las formas de sometimiento y dominación del mundo del arte al propio artista contemporáneo. De nuevo, el video se caracteriza por un montaje frenético a ritmo de música *techno*, que se va reproducción en bucle. Entre el documental, la *road movie*, el videoclip y el anuncio de televisión, esta pieza recrea el desconcierto que causó la presencia del personaje Super-Ferne durante su *performance* en el Festival *SÓNAR* (Barcelona, 1998).

⁸⁶ VNS Matrix (1991): “Manifiesto de la Zorra Mutante” en *Estudios online sobre arte y mujer*. Disponible en: http://www.estudiosonline.net/texts/vns_matrix.html (Consultado el 9 de diciembre de 2011).

En el video se desarrollan una serie inconexa de secuencias, presentadas de forma aleatoria, por las que transitan unos personajes indefinidos, cuyas características transitan entre lo transgénero, lo “cyberdrag” y lo animaloide. Seres andróginos, de actitud provocadora y déspota, con ansia demoledora y destructora. Joan Morey crea un universo simbólico y lúgubre, de marcado contenido metafórico. Su fuerza visual introduce al espectador en el ambiente onírico que envuelve las imágenes. No obstante, es la propia actitud que reviste a estos personajes la que impide deliberadamente una identificación por parte de aquellas personas que, de alguna manera, no pertenecen de forma directa a este colectivo social no categorizable. Esta manipulación de los cuerpos, en la que lo protésico y lo artificial desarrollan una función primordial es un reflejo de la cada vez más extendida incorporación de la tecnología protésica en la construcción del cuerpos. El cuerpo se presenta como un objeto carente de materialidad: un cuerpo que es un objeto manipulado a través de la construcción y el diseño. Un cuerpo, sometido al control y a la imposición, sólo puede ser construido desde la mascarada y el artificio.

Estas *cyber drag queens*, con estética punk y caras animalizadas, le permiten a Morey la posibilidad de representar los géneros sin sexualizar, que convierte a los cuerpos en meros artefactos en continua evolución y desarrollo, cuyos comportamientos y apariencias se modifican como consecuencia de las modas y los cambios en los modelos de referencia. De esta forma, el artista somete estos cuerpos a una “regenderización”, por las que todas las categorías que podrían integrarlos o definirlos quedan fulminadas automáticamente: desde los pechos sobre el cuerpo musculado de uno de ellos/as hasta sus caras deformadas y ataviadas por órganos animales o complementos metálicos que imposibilitan su categorización.

Donna Haraway se ha apropiado de este término, que se deriva de la ciencia ficción para describir organismos cibernéticos en el *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX* (1984). *Cyborgs* son máquinas de guerra, así como los seres humanos que han sido subordinados por la feminización de la economía actual del trabajo doméstico. El cuerpo *cyborg* es siempre un cuerpo efecto y síntoma de la sociedad de la información neoliberal. Es su producto y su símbolo, es la concepción

alternativa del sujeto. La visión *cyborg* feminista es esencialmente generada a través de la noción de que la resistencia es algo localizado en el cuerpo.

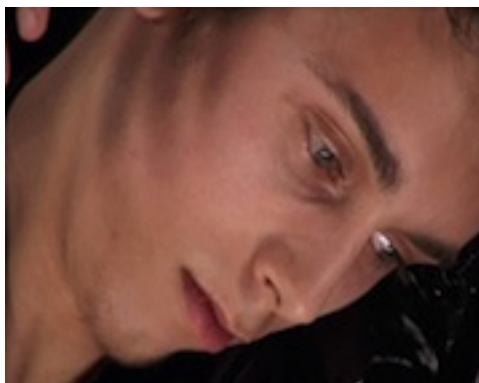
La medicina moderna está asimismo llena de *cyborgs*, de acoplamientos entre organismo y máquina, cada uno de ellos concebido como un objeto codificado, en una intimidad y con un poder que no existían en la historia de la sexualidad. El “sexo” del *cyborg* restaura algo del hermoso barroquismo reproductor de los helechos e invertebrados [...]. La biopolítica de Michel Foucault es una premonición de la política del *cyborg*, un campo muy abierto. (Haraway, 1995, 254)

Desde otra perspectiva, los cuerpos representados en los videos de Joan Morey también podrían ponerse en relación con los cuerpos “somáticos”, definidos por Beatriz Preciado (2011). Según Preciado, el cuerpo contemporáneo es un aparato somático complejo, que intenta romper con el cuerpo soberano masculino. Después de la II Guerra Mundial, la sociedad ha tenido que soportar la acción de un conjunto de técnicas y prótesis “famaco-pornográficas”⁸⁷ que son absolutamente corrosivas para el control del cuerpo. Por lo tanto, estamos ante una concepción del cuerpo no naturalista sino somático, un archivo de lenguajes y técnicas, un lugar en el que se producen conflictos somato políticos intensísimos, lo que hace que sea prácticamente imposible que pueda existir un cuerpo plenamente sano y feliz, un cuerpo que realmente funcione como un todo homogéneo y sin fisuras. Dicha somateca corpórea estaría representada por las tres “SuperFernies” de Joan Morey: construcciones artificiales, fuera de todo orden de género y/o sexo regulado, que reivindican desde su descapotable la existencia de sus cuerpos.

⁸⁷ Como indica Beatriz Preciado, un primer indicativo de la aparición del régimen fármaco-pornográfico es la creación en 1947 de la noción de género. Una noción que surge en el marco de las investigaciones y experimentos que científicos estadounidenses de los años cuarenta estaban haciendo para posibilitar la reconstrucción técnica de los bebés intersexuales. Según Preciado, la noción de género, de la que poco después se apropiaría el feminismo para pensar la opresión social y política de la mujer a lo largo de la historia, sale al rescate de la metafísica del binario que había entrado en una profunda crisis, “pues se utiliza para intentar reconducir la multiplicidad biológica y orgánica hacia una lógica binaria”. El primero que utiliza esta noción es el sexólogo John Money que plantea que se puede influir en la configuración del género de un sujeto mediante distintos tipos de acciones e intervenciones (operaciones quirúrgicas, tratamientos hormonales, terapias psicológicas...). Intervención de Beatriz Preciado durante las Jornadas *Despatologización y no binarismo* (Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 2010). Disponible en: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=648 (Consultado el 18 de mayo de 2012).

To Die For... (Power, Corruption & Lies) (2003)

Joan Morey



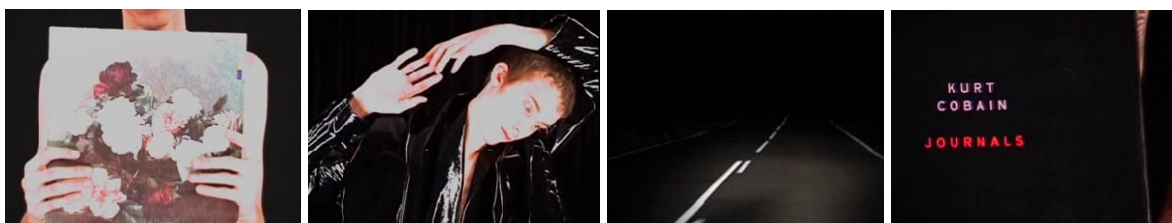
No leas mi diario cuando me haya ido... Cuando por la mañana te despiertes, por favor lee mi diario. Revisa mis cosas, y descifrármelo. (Kurt Cobain, *Journals*)⁸⁸

Esta obra fue realizada específicamente para la muestra *Bad Boys* (2003), comisariada por Agustín Pérez Rubio para el Pabellón Español de la 50ª Bienal de Arte Contemporáneo de Venecia. Los criterios de la selección de obras, solamente video, y las particularidades del espacio -proyección monocal-, limitaron las condiciones de creación de la obra. Para su realización, Joan Morey toma como referente estético, algunos ejemplos del cine de autor, para investigar los mecanismos y elementos que intervienen en la construcción de una historia o una pieza videoartística, creando de esta forma una pieza en la que el espectador, a través de su propia lectura, se ve forzado a buscar el sentido o significado posible de la misma.

Los referentes de esta obra son, entre otros, la canción *We All Stand* de New Order, perteneciente al álbum *Power, Corruption & Lies* (1990) que da título a la obra (cuya portada aparece en los brazos de uno de los jóvenes); o los filmes *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957) o *Carretera perdida* (David Lynch, 1997), especialmente las secuencias de la oscura carretera iluminada levemente o el cadáver que aparece frente a los focos del

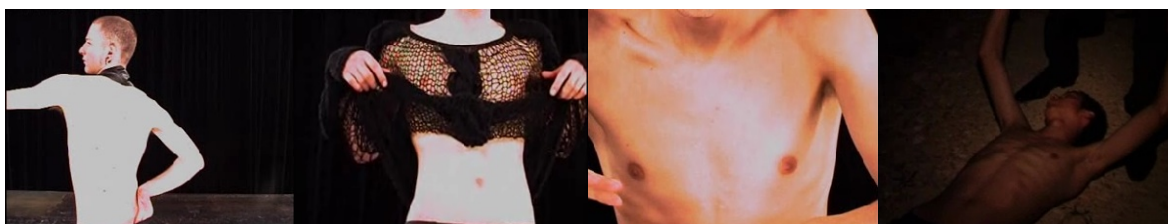
⁸⁸ Kurt Cobain (2002, 13): “read my diary when I’m gone... When you wake up this morning, please read my diary. Look through my things, and figure me out” (Traducción propia).

coche. Además de la cita con la que comenzamos el análisis, que aparece en una de las secuencias finales, escrita a mano sobre un papel lineado, en referencia a los diarios de Kurt Cobain, *Journals* (2002). Una publicación, donde el James Dean de los noventa, icono también de gays, lesbianas y heterosexuales, escribe una frase que encaja a la perfección con la pieza de Morey: “Dios es gay y yo también. Dios es amor, el amor es ciego y yo también.”⁸⁹ Toda la estética oscura, siniestra, decadente y religiosa del cantante de Nirvana, queda reflejada en esta obra, donde la homosexualidad de brillos rosa purpurina, explotada por los medios, queda cubierta por el brillo del cuero negro.



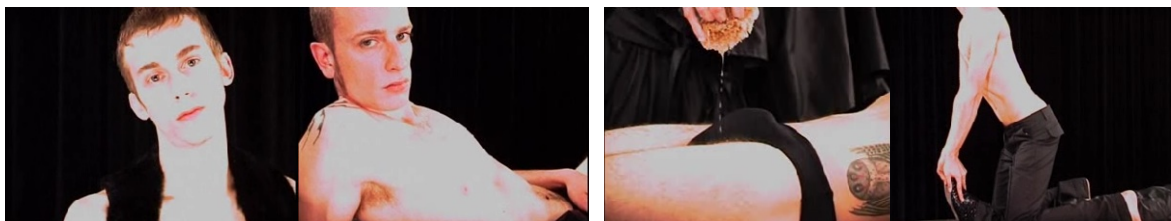
Tal y como ocurre en una ceremonia funeraria, el servicio suele realizarse en un espacio cerrado, los funerales vienen marcados por un ritual muy determinado que sigue una serie de pautas inalterables y muy precisas, en las que todos los actos siguen un orden establecido inquebrantable. Joan Morey toma como referencia estructural de la pieza este tipo de ceremonias pero desde un orden y una secuencialidad radicalmente distinta. En esta propuesta, el artista se sirve de algunos ritos funerarios con el fin de cuestionar el orden narrativo. *To Die For... (Power, Corruption & Lies)* se desarrolla en un espacio que oscila entre la paranoia y el tenebrismo, a través de tres personajes masculinos, que actúan como figuras independientes, cuyas características comunes son: la extrema delgadez, la estética gótica, piel pálida sin vello corporal y una actitud lánguida. Morey se decanta por un cuerpo gay contemporáneo, que al contrario de la estética de los setenta, caracterizada por la musculación extrema, presenta unas figuras frágiles, que dejan entrever las marcas de sus huesos, en línea con los patrones de belleza femenina marcados por la alta costura contemporánea. El fantasma de la anorexia y la bulimia impregna la pieza, un fantasma que como queda representado, no sólo amenaza a la mujer sino también al hombre.

⁸⁹ Kurt Cobain (2002, 133): “God is gay and so am I. God is love, love is blind and so am I” (Traducción propia).



Joan Morey utiliza un lenguaje audiovisual propio mediante el cual genera un espacio visual diferente, donde abandonar el sentido de la narratividad y establecer una peculiar *mise en scène*: dentro de una oscuridad laberíntica donde mezcla y enreda una historia o trama sin desenlace posible. De nuevo, vuelve a montar esta pieza a modo de videoclip musical. El argumento de lo que vemos es la propia imagen en sí misma: cuerpos semi-desnudos, ataúdes, coches, carreteras y ropas de cuero. Sin embargo, consideramos que no hay ningún misterio sino que el sentido del video es la exhibición de estos cuerpos perdidos. Las impactantes imágenes que se representan en la pieza, están fuertemente cargadas de un imaginario homoerótico, que aunque pueda llevarnos a otras posibles lecturas, todos los significados posibles se concentran alrededor del deseo corporal entre los tres hombres o el deseo de la propia cámara.

El cuero, la desnudez y la cruz católica, se erigen como elementos icónicos de esta pieza. El estilismo corre a cargo de Spastor, un equipo de diseñadores de moda masculina. Todos los ataúdes cuentan con un crucifijo y la imagen de Cristo se repite tanto en las tumbas del cementerio como en algunas posturas de los modelos. Todos aparecen sin camiseta, dos visten un pantalón de cuero y uno lleva tan sólo una bolsa de basura que cubre sus genitales. Como si de un cuadro de Caravaggio se tratara –*Muchacho con cesto de frutas* (1595)–, los jóvenes miran sensualmente a la cámara, con actitud piadosa. El deseo entre ellos se deja ver especialmente en dos planos muy breves: cuando uno de los chicos lava el cuerpo tatuado del otro, y cuando aparecen los planos seguidos de la boca de un modelo junto al plano de las botas de piel de cocodrilo del otro. Ambas secuencias conectan con las tradicionales prácticas sadomasoquistas y prácticas sexuales alternativas que suelen caracterizar el trabajo de Morey.



En la mayoría de las ocasiones, cuando se habla de prácticas sadomasoquistas se suelen poner en relación por un lado con prácticas violentas, que incluso pueden llegar al asesinato, y por otra parte, como una enfermedad o una patología a tratar. Sin embargo, esta concepción cambia, tal y como apunta Javier Sáez (2003), a mediados del siglo XX, al apropiarse de estas prácticas una parte del colectivo gay, quienes establecen una serie de códigos propios, basados en la experimentación con el dolor, a partir de un compromiso muto de respeto y consentimiento. Para distinguirlas de sus connotaciones represivas, el mismo autor, las denomina prácticas “S/M”: “El S/M supone un desafío a los sistemas de producción de sexualidad, dado que propone un desplazamiento radical: se abandona lo genital como lugar esencial o principal de la sexualidad, y ésta se ve desplazada a todo el cuerpo como lugar posible de experimentación de placer.”⁹⁰ (Sáez, 2003).

A su vez, la estética *leather* del video nos remite, en primer lugar, a una resimbolización del icono motero de Marlon Brandon en *Salvaje* (Laslo Benedek, 1953) y en segundo lugar a filmes de Keneth Anger como *Fireworks* (1946) o *Scorpio Rising* (1963) en los que elementos sadosmasoquistas se mezclan con símbolos satánicos y con la indumentaria de cuero. La subcultura leather – SM se basan en el exceso, en una puesta en escena que muestra el carácter performativo del género. Lo que demuestra este exceso es la fragilidad de la masculinidad. De hecho, muchas de estas prácticas ya no se centran en el pene erecto o la eyaculación, sino se dedican a manipular los genitales y demostrar su vulnerabilidad.

⁹⁰ SÁEZ, Javier (2003): “ El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo” en *Jornadas Maratón pos porno* (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, Barcelona). Disponible en: <http://www.hartza.com/fist.htm> (Consultado el 17 de junio de 2012).

Mear en espacios públicos o privados (2000-2002)

Itziar Okariz

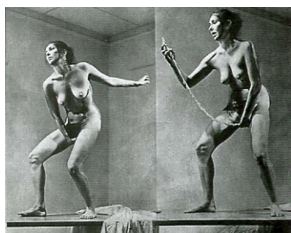


Me defino como feminista, como ciudadana feminista, sin embargo no me gusta definirme como artista feminista, porque considero que contextualiza el trabajo en un margen muy estrecho que es el de lo específico. Cuando eres percibida como artista feminista, tu trabajo sólo va a hablar de feminismo, de la misma forma que cuando eres percibida como artista mujer, tu trabajo sólo va a hablar de feminidad, y relega cualquier otra dimensión de tu trabajo a la invisibilidad. (Okariz, 2004, 11)

Itziar Okariz es una de las artistas vascas más activas del panorama artístico del Estado Español. Trabaja con acciones, objetos, videos y fotografías. Su obra se centra por una parte, en las tensiones que se producen entre el individuo y la sociedad, y por otra parte, el cuerpo como campo de acción, territorio de disidencia, fantasías y deseos. Utiliza su propio cuerpo como respuesta crítica y feminista a la opresión del cuerpo de la mujer, a la estética impuesta por la sociedad, los medios, la publicidad y la moda. La artista combina este planteamiento de raíces feministas con las investigaciones de la Internacional Situacionista, movimiento de corte marxista. Con esta base conceptual, la artista se ha ocupado, a través de sus obras, de denunciar y analizar cómo las mujeres han sido excluidas históricamente de los espacios públicos, reservados para los hombres, y cómo el peso del trabajo en el ámbito privado ha recaído sobre ellas, regulado bajo la definición de “ama de casa”, concepto que no cuenta con su correspondencia masculina. Bajo esta perspectiva, Okariz estudia los mecanismos que estructuran y sostienen la estructura patriarcal,

analizando la construcción cultural de las categorías hombre y mujer; diseccionando la elaboración y el funcionamiento de los roles femeninos que posicionan a la mujer en un escalafón social inferior.

El título de la obra que analizamos es ya, de por sí, bastante significativo. La primera imagen en la que pensamos al leer este enunciado, y saber que está realizada por una mujer, es el de la artista, orinando en público, o en privado, sentada en cuclillas. Sin embargo, la postura que se representa en estas imágenes es diferente. La artista está de pie, con la falda levantada a modo de protección y orinando exactamente igual que un hombre. Sus manos están colocadas en la entrepierna y sus ojos fijos en el chorro de orina. La acción performativa presente en esta pieza nos remite, entre otros, a la acción *Interior Scroll* (1975) de Carolee Schneemann, el famoso video *Self Portrait as Fountain* (1966) de Bruce Nauman o la *performance* de Shigeko Kubota *Vagina Painting* (1965).



Interior Scroll (1975)



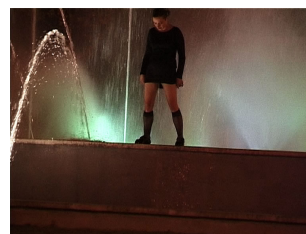
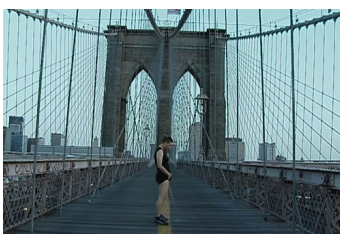
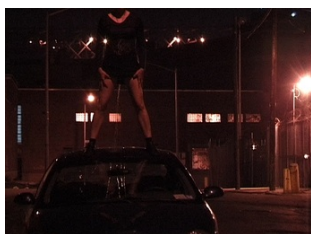
Self Portrait as Fountain (1966)



Vagina Painting (1965)

Hay algo de fotoperiodismo en el estilo en el que se han realizados estas imágenes, en la manera en que ofrecen montones de información y en el contexto en el que se han hecho; aspectos tales como a qué hora del día, en qué época del año, quiénes han podido ser los espectadores o dónde tuvieron lugar. Todo está grabado en plano fijo, a modo de plano general, del mismo modo en cada una de las localizaciones. La artista orina en las aguas de las orillas del Rin (Dusseldorf), en la mediana (Wadhams Road, Elisabeth Town, Nueva York), sobre el suelo de una habitación de hotel (Soho Grand Hotel, Nueva York), en una escalera (167 Greenpoint Ave. Brooklyn, Nueva York), en el techo de un coche (River Street, Brooklyn, Nueva York), en medio de una carretera (Wadhams Road, Elizabeth Town, Nueva York), sobre un puente (Puente de Brooklyn, Nueva York) o dentro de una

fuelle (Fuente Zubimuxu, Irún), e incluso, junto a su hija recién nacida en el puente Pulaski (entre Brooklyn y Queens), cuestionando ésta vez la idea normalizada de la maternidad.



La repetición de estas acciones en varios escenarios a lo largo de los años es intencionada, ya que por repetición se construye la identidad y por repetición se normaliza un comportamiento. Estas imágenes ilustran la idea de que el género se concibe actualmente, de forma más extendida, no ya en términos de esencia física o incluso de construcción cultural, sino de interpretación. Una interpretación que se ha ido normalizando a través de una repetición constante de lo que hacen y no hacen los hombres, y de lo que hacen y no hacen las mujeres. Se trata de la ocupación de un lugar público en el que se realiza “generalmente” una actividad privada para hablar de sexo y género. La identidad de género no es un efecto mecánico e imparable de la inscripción de la ley sobre el cuerpo, sino “una práctica de improvisación en un escenario constrictivo.” (Butler, 2006, 13).

Tal y como comenta la propia Okariz (2004, 14), mear de pie es una función del hombre, no porque haya alguna imposibilidad para que las mujeres meen de pie, simplemente existe una importante parte de la población que sigue sin aceptar los procesos de construcción cultural de la identidad de género. De hecho esa misma acción de la postura vertical debe entenderse no sólo en términos estéticos sino políticos. Los hombres orinan en espacios públicos, incluso en grupos, en un ritual que refuerza y reafirma su masculinidad. En cambio la mujer debe hacerlo en un lugar íntimo, cerrado e individual. Tanto el váter como el urinario son tecnologías de género. Tal y como apunta Beatriz Preciado (2007, 117), el urinario es “una tecnología de género que participa en la producción de la masculinidad en el espacio público, ya que mear de pie públicamente es una de las *performances* constitutivas de la masculinidad heterosexual moderna [...]. No vamos al baño a mear sino a reafirmar los códigos de masculinidad y la feminidad.” De

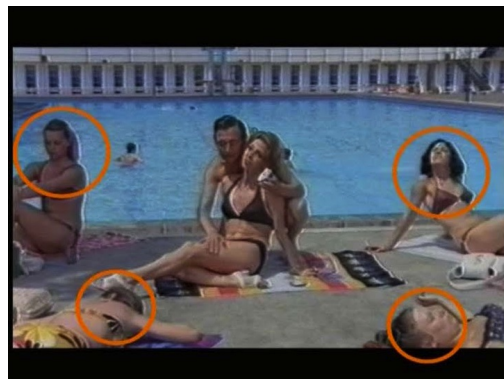
hecho, tampoco consideramos casual que exista una tecnología de género que permita al hombre realizar sus necesidades de forma erguida, mientras que aún no se ha inventado ningún artificio que permita a la mujer poder realizar de forma erguida y pública.

Cuando Okariz plantea la cuestión público / privado hace referencia al constante binarismo masculino / femenino que imponen los servicios. Es decir, si orinar en el espacio privado –los servicios- está segregado y es únicamente para hombres o mujeres, dejando al resto de identidades de género fuera de dicho espacio, la artista orina públicamente, para demostrar cómo públicamente esa dicotomía se vuelve absurda. Judith Halberstam (2008, 42) reflexiona sobre este tema, en lo que ella denomina “el problema de los servicios”, ya que considera que son uno de los espacios que mejor reflejan la constante presencia del género en nuestra sociedad. Algo que en su día, Jacques Lacan denominó “la ley de segregación urinaria”⁹¹, para describir las relaciones entre identidades y significantes, utilizando el diagrama de “señoras” y “caballeros” para mostrar como dentro de la diferencia sexual, tiene prioridad el significante sobre el significado. Dentro de los servicios, todos aquellos cuerpos que no encajan perfectamente dentro la categoría de señora / mujer o caballero / varón, están completamente fuera de ellos, al margen, al igual que ocurre en la sociedad. De ahí también, como acertadamente señala Halberstam la frase “te has equivocado de servicio”, cuando quizás el que está equivocado es el emisor de dicho de enunciado. Por lo tanto, Itziar Okariz cierra las puertas de los servicios y su privacidad púdica para conquistar el espacio público y orinar de forma firme y erguida, reforzando su imagen *queer*.

⁹¹ LACAN, Jacques (1989): *Escritos*. Madrid: Siglo XXI. Citado en HALBERSTAM, Judith (2008): *Masculinidad Femenina*. Barcelona / Madrid: Egales, pág. 49.

P.N.B. (Producto Nacional Bruto) (2005)

O.R.G.I.A.



“Ya sabes que la obsesión del español se concreta en dos cosas: la del fútbol y la del ligue” (Fragmento de “P.N.B. Producto Nacional Bruto”).

O.R.G.I.A. (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos) está constituido por las artistas multidisciplinares Sabela Dopazo, Carmen Muriana, Beatriz Higón y Tataiana Sentamans). Plantea su investigación y creación artística en torno a cuestiones relativas al género, la sexualidad, identidades disidentes y postpornografía. Aunque, podemos afirmar que a partir del año 2004, el colectivo comienza a interesarse y especializarse principalmente por el análisis de la masculinidad. A través de una serie de trabajos teórico-prácticos, siempre desde una perspectiva *queer*, intentan poner en evidencia los mecanismos de la construcción de la masculinidad, hacer de la estética del “Manolo” su particular bandera para después desmontarla, en una clara apuesta por la deconstrucción de la identidad de género. La mayor parte de su actividad se centra en la creación, aunque también han realizado numerosos talleres, seminarios y publicaciones donde abordan los temas citados.

“Aviso Legal: este proyecto está confeccionado a partir de fragmentos de diversa índole que rozan escabrosamente la realidad del contexto representado (España, años 60 y 70). Como autoras nos hemos limitado a las tareas de selección y post-producción dada la crudeza y sordidez de los estereotipos representados”, con esta aclaración y un gran grito

comienza el video *P.N.B. (Producto Nacional Bruto)*. La pieza es un *found-footage* a partir de una recopilación de imágenes que forman parte de la historia audiovisual del Estado Español, más concretamente, procedentes de la publicidad, la animación y del cine institucional del tardo franquismo. La obra nos propone una revisión de los mecanismos de construcción de la mayor parte de los estereotipos y modelos de conducta masculinos durante la dictadura franquista. Dicha compilación esta compuesta por una secuencia no lineal de imágenes fijas y en movimiento y está acompañadas por sonidos familiares: canción ligera de la década de los sesenta y música de guateque. Los grafismos señalan lo cotidiano y por ello difícilmente detectable, pretendiendo ejemplificar la sintomatología patriarcal impuesta por el aparato de propaganda fascista.

Se pone de manifiesto la distribución de los roles en las tareas del hogar, al igual que la invisibilidad de las mujeres en cualquier deporte: fútbol, baloncesto, boxeo, automovilismo. Algo que los *mass media* continúan realizando hoy en día, manteniendo la hegemonía masculina en cualquiera de estos deporte, invisibilizando cualquier liga deportiva profesional de mujeres. También se critica la asignación de los géneros desde la infancia, adjudicando las pistolas y pelotas a los niños e imponiendo la “Mariquita Pérez” a las niñas. A la hora de reflejar las formas de cortejo de la época aparecen rótulos con frases míticas, y también actuales, que emplean los hombres para piropear a las jóvenes como: “¡Vaya monumento!”, “Dime como te llamas y te pido para los reyes”, “Eres más linda que las pesetas”; o “¡Eso es carne! ¡Y no lo que le echa mi madre al cocido!”, mientras escuchamos el tema de Raphael, “Todas las chicas me gustan”, uno de los himnos de la época junto a “Y estoy aquí”, que también elogia el poder protector del hombre sobre las mujeres.

En esta pieza quedan representados los principales elementos que caracterizan el conocido comúnmente como “cine del landismo” de principios de los setenta hasta los filmes de Esteso y Ozores, entre los setenta y ochenta. Estos filmes se caracterizan por estar cargados de un alto contenido erótico, en clave de humor, protagonizado en la mayoría de ocasiones por un hombre varón español heterosexual de clase de media y sexualmente reprimido. Existen autores que usan otras denominaciones para este tipo de cine como

Román Gubern (1998, 172), quien lo define como “comedia verde del tardofranquismo” o Tatjana Pavlovic (2003, 81) que lo designa como “comedia sexy celtibérica”. Las conexiones entre el contenido narrativo de estos filmes con el contexto referencial donde se encuadran son evidentes:

Sus temas se basaban bien en la parodia de las tendencias de moda, bien de las costumbres o de los grandes tópicos que caracterizaban a la sociedad española del momento: turismo, inmigración urbana y emigración exterior, servicio doméstico, consumismo, pervivencia de las viejas tradiciones, etc. (Monterde, 1993, 39).

Estas producciones fueron suministradas por y durante el régimen con la única finalidad de adoctrinar en términos heteronormativos -sexo: hombre / mujer; género: femenino / masculino; sexualidad: heterosexual- a una sociedad anestesiada y sometida. Todos estos mecanismos le servían para neutralizar cualquier posible desviación o subversión, evitando así un posible atentado contra el orden patriarcal establecido. A través de esta selección de imágenes, O.R.G.I.A. logra reunir una importante muestra de las características prototípicas del conocido como “macho ibérico” –representado en este video por actores como José Luis López Vázquez, José Sacristán, Fernando Fernán Gómez, Tony Leblanc, Fernando Esteso, Mariano Ozores y por supuesto, Alfredo Landa-. El colectivo nos permite analizar, a través de la ficción, los estereotipos y clichés existentes en nuestra sociedad, desgranando los privilegios masculinos: “Digo, ordeno, mando” reforzados durante el régimen franquista y heredados actualmente, frente a una mujer pasiva, “florero” y sirvienta.



Tony Leblanc

José Sacristán

Alfredo Landa

La obra es un golpe al prototipo del “macho ibérico español”. A través de la parodia y el juego de imágenes, las artistas consiguen su objetivo: “deconstruir el Manolo”. El “Manolo” entendido como el varón que perseguía a las rubias suecas. Un estereotipo configurado a partir de distintos elementos “hipermasculinos” como serían: la voracidad sexual, la competitividad entre ellos mismos, el fascismo como estandarte y violencia como principio de fuerza: bestialidad e incultura, placer por el juego y la bebida y demostración ostentosa del dinero en los bares, así como obsesión por el fútbol. Además, la pieza nos hace reflexionar sobre cómo estos aspectos “cañís” y “casposos” del régimen franquista han influenciado en generaciones posteriores, a través de su programación y presencia constante en la parrilla televisiva de las décadas de los ochenta, noventa e incluso de nuestros días.

La representación del macho ibérico saca a relucir de este modo una identidad que la mayoría de españoles preferirían olvidar pero que continúa acechando al sujeto español con su presencia en el nuevo milenio; y la única forma de superarla es a través de hacerla explícita revelando, a partir del exceso, sus inconsistencias. Algunos de estos modelos se han seguido repitiendo, ya sea de forma “crítica” como en el caso de *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998) o, de algún modo, en *Huevos de oro* (Bigas Luna, 1993); o de forma repetitiva, cayendo en los mismos tópicos de los modelos representado en el landinismo como serían el caso de los nuevos filmes o series para adolescentes como sería el caso de *A tres metros sobre el cielo* (Fernando González Molina, 2010) o *Sin tetas no hay paraíso* (Gustavo Cotta, Jesús R. Delgado, Alfonso Arandia, José Luis Berlanga, Salvador Calvo, Mateo Meléndrez, Juan Manuel Rodríguez Pachón, Jacobo Rispa, 2008).



Santiago Segura



Javier Bardem



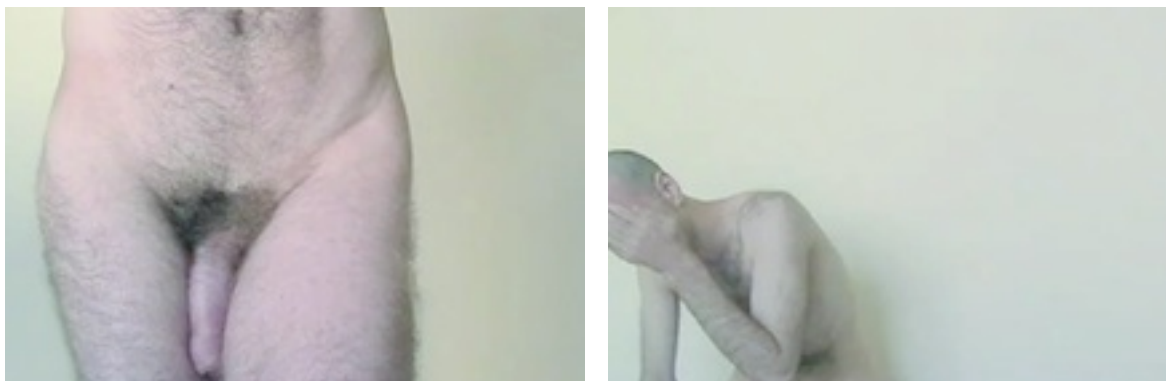
Mario Casas



Miguel A. Silvestre

Desaparezco (2003)

Felipe Ortega Regalado

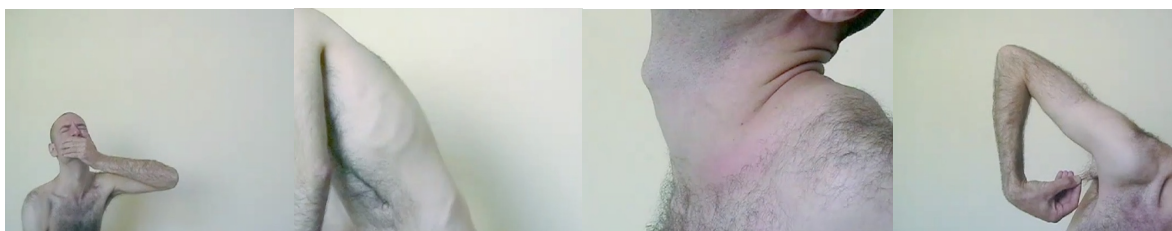


Únicamente por medio de la ausencia, por medio de la pérdida de la plenitud de experiencia asociada con el cuerpo materno y previa a la sujeción al orden paterno, puede tener lugar la representación. La representación, pues, es pérdida, carencia y con ella da comienzo el juego del deseo. (Linker, 2001, 401)

Felipe Ortega Regalado centra la mayor parte de su trabajo en la pintura, sin embargo, también ha realizado *performances* o videos, como el que analizamos. El artista ha logrado converger estas tres disciplinas en un mismo punto, donde se encuentran lo conceptual, la metafísica y el arte barroco. La obra videográfica de Ortega Regalado muestra la fuerte homogeneidad que existe entre el video y la pintura. Su obra posee algunos rasgos del artista romántico del siglo XIX. Muchas de sus obras dramatizan las relaciones sentimentales humanas con su entorno: el ser aquí y ahora. El melodrama sereno de sus personajes en los vídeos tiene un aura de melancolía donde las relaciones sentimentales entre los personajes y su soledad entran en un dinamismo conceptual con sus obras que es sin duda idealista. Sus personajes melodramáticos nos ponen frente al, haciéndonos partícipes del mismo: el de una estética relacional en la que están involucrados el arte, las relaciones eróticas y sentimentales humanas.

Desaparezco es una pieza de video-*performance*, donde a través de su propio autorretrato, Ortega Regalado muestra todas las partes de su cuerpo; un fotomontaje seriado

que va difuminándose y degradándose de la imagen de color al blanco a ritmo de sus propios latidos hasta el momento final en el que su cuerpo es absorbido por la propia pantalla y simplemente, reducido a la invisibilidad. Nos hace cómplices de un acto de voyeurismo singular. El silencio de la imagen nos angustia y a su vez, nos conmueve. El video no nos deja ver todo, no nos muestra todo, por ello nos resulta inquietante, algo parece estar a punto de suceder, sin embargo nunca llega a revelarse. La pulcritud de la imagen hace que sintamos pudor de contemplar la imagen y penetremos en la intimidad de la acción, aunque a su vez, su cuerpo nos ruega, desde ese mismo silencio, que lo radiografiemos.



Estamos ante ese cuerpo “biopolítico”, definido por José Luis Pardo (2007, 217), ya no es un cuerpo sagrado: el cuerpo bello, lánguido y apetecible; ni tampoco un cuerpo erógeno, digno de ser explorado; y mucho menos ese cuerpo ideal contemporáneo, caracterizado por una musculatura atlética; sino que nos encontramos ante un cuerpo débil, desfragmentado y mutilado. Tal y como se pregunta Halberstam (2008, 197): “¿quién puede permitirse soñar con un cuerpo correcto? ¿Quién cree que tal cuerpo existe?” El artista lo cuestiona a través de la descomposición en planos de su cuerpo, su mutilación, sus formas generan formas abstractas como si fueran trazos de pintura en la composición de una obra hasta su desaparición en el vacío.

Ortega Regalado toma en esta ocasión el video como forma de representarse a sí mismo y al mismo tiempo, hacerse desaparecer. El poder de estas imágenes se concentra en su capacidad de subversión; toma su cuerpo como terreno propio de representación, desde el que luchar contra las fuerzas opresoras patriarcales: el hombre como sujeto en transformación, en construcción constante. El video comienza con la representación de las características “biológicas” del varón: la nuez, el pene, el vello o el pecho musculado, para

posteriormente pasar a formas híbridas en las que dejamos de distinguir el sexo del cuerpo, su identidad se disuelve en una amalgama de movimientos y posiciones corporales que imposibilitan su definición. Esto nos conduce a considerar el cuerpo representado por el autor como una fusión de cuerpos: por un lado, el “cuerpo biopolítico” de Michel Foucault, definido anteriormente por Pardo; y por otra parte el “cuerpo sin órganos”, definido por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* (1997, 157) como “un cuerpo tanto biológico como colectivo y político, sobre el que se hacen y deshacen las articulaciones.” Tal y como ellos mismos admiten, el cuerpo sin órganos, ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos, o bien los pierde. Esta supresión de todo acaba mostrando este cuerpo masculino, como un contorno que nada contiene salvo las líneas sensibles de un cuerpo transparente que sólo permanece como el rastro de una acción.

Por lo tanto, estamos ante un “cuerpo sin órganos”, que se opone a las organizaciones de poder. Un cuerpo que no quiere pertenecer al cuerpo masculino depositario del poder –bello, joven y activo- sino todo lo contrario, un cuerpo caracterizado por la fragilidad, la vulnerabilidad, pérdida y división. El artista rompe con la idea “biológica” de la musculatura natural del cuerpo del hombre como elemento legitimizador de la masculinidad hegemónica, apostando por mostrar su desnudez delgada, pálida y débil.

Un universo a medida (Métrica Mundis) (2002)

Javier Pérez



En los vídeos y en las *performances* me preocupaba el hecho de aparecer en la obra y desde el principio quise hacerlo con cierto grado de anonimato. Los personajes que aparecen en los vídeos no se representan a sí mismos, sino que representan a un ser genérico desprovisto de rasgos individuales. Me gustaría creer que cualquier espectador se podría sentir identificados con ellos. (Javier Pérez, 2010)⁹²

A través de distintos soportes –escultura, dibujo, fotografía, video o *performance*- el trabajo de Javier Pérez gira en torno a la capacidad expresiva del cuerpo y en sus posibilidades de cambio a lo largo de su evolución. Se centra en la carga poética y simbólica de un cuerpo mutable, volátil y múltiple, a menudo desfragmentado, que transmite simultáneamente dolor y belleza, deseo y repulsión. La inestabilidad, lo efímero y la fragilidad de la condición humana son temas fundamentales de su imaginario creativo. Otros elementos que definen el trabajo de Javier Pérez es el uso de prótesis, vestidos y disfraces que ocultan en cierta manera la identidad del artista, al igual que las máscaras tribales. Pero si hay un tema a destacar especialmente en su obra es el tratamiento del desdoblamiento de la personalidad. El artista muestra lo que hay dentro desde fuera, a través de un juego simultáneo entre el adentro y el afuera: un cuerpo desdoblado por otro

⁹² Citado en ERRO, Ángel (2010): “60 escalones (perpetuum mobile)” en *Letras para el Arte*, (Programa de Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz). Disponible en: <http://catalogo.biblioteca.artium.org/dossieres/1/javier-perez> (Consultado el 10 de febrero de 2012).

“yo”. Tal y como comenta Natalie Viot (1999, 20): “para el artista, el cuerpo es la superficie que refleja el mundo, pero un mundo que es visto por el artista desde su pensamiento interior”. Javier Pérez lleva a cabo diferentes obras sobre los órganos del cuerpo humano: el cuerpo fragmentado y la "vida individual" de los órganos. Un tema que no sólo ha sido una tendencia en el arte de los últimos veinte o treinta años, sino que pertenece al patrimonio del surrealismo histórico (Artaud, Dalí, Duchamp, entre otros) donde terminó erigiéndose como ingrediente central de la “belleza convulsa”.

A Javier Pérez, al igual que a otros artistas contemporáneos, siempre le ha atraído el video como un medio para poder representarse a sí mismo y verificar sus acciones. El video se presenta como una “extensión” del cuerpo del propio artista. La imagen electrónica ha permitido investigar el territorio de cuerpos que nada tienen que ver con los cuerpos estereotipados por los media. La simbiosis entre el vídeo y el cuerpo junto con el hecho de poder filmar, manipular y transformar la imagen y el sonido, han dado lugar a algunos de los trabajos más insólitos en cuanto al video experimental y la mutación de cuerpos. Algunos de los trabajos de Javier Pérez - *Reflejos de un viaje* (1999) o *60 Escalones* (1999)-, así como los de uno de los mayores representantes de la video-*performance* en España como es Pedro Garhel -*Prótesis* (1988) y *Lumen Glorie* (1995)-, pondrán de manifiesto la existencia de un nuevo sujeto compuesto por múltiples identidades que constituyen al ser humano más allá de identificaciones excluyentes.



Prótesis (1988)



Lumen Glorie (1995)



Reflejos de un viaje (1999)



60 Escalones (1999)

En el vídeo *Un universo a medida (Métrica mundis)*, Pérez nos muestra a un hombre desnudo -el propio artista- que repite la acción de lanzar cuerpos de cristal hacia el cielo constantemente, en cuya aparente superficie terminan por constituir un conjunto armonioso, hasta que el caos sucede al orden. Una banda sonora armoniosa es la música de

esta pieza, de su hecatombe y de la *performance* del cuerpo “anónimo” que las proyecta y contempla, tratando de crear su propio universo. Pérez recrea, en esa barrera entre la seducción y la desnudez, un territorio de hipnotizadoras imágenes y de aterradores pensamientos.

El artista parte del presupuesto de que el cuerpo es el sujeto de todos los placeres y el escenario de todos los conflictos. El espacio ontológico de las contradicciones irresolubles del organismo. Busca los puntos de encuentro entre lo espiritual y lo carnal, lo puro y lo impuro, lo bello y lo horrible, entre la atracción y la repulsión. “Con mis obras trato de conciliar todos estos aspectos. Enfrentar al hombre a su propia condición y que todo aquello que le espanta le resulte irresistiblemente atractivo.”⁹³ El cuerpo de la representación artística contemporánea se identifica más con una superficie fundible y moldeable, capaz de adaptarse a cualquier figura. Esta mutabilidad del cuerpo contemporáneo es consecuencia de los avances estéticos en la investigación y la experimentación biológica, algo que confirma la “fragilidad” de los cuerpos. Como se puede comprobar en las artes visuales contemporáneas, donde predominan los cuerpos desnudos, sin ningún tipo de indumentaria o mecanismo que cubra su inestabilidad. De ahí, que el cuerpo sea el escenario idóneo donde intercambiar roles y mostrar la performatividad del género. Para el artista, tal y como sugiere Teresa Blanch (1998, 7) nuestra piel esconde diferentes “nosotros”, a su vez, enmascara a otros sujetos, y a veces muestra como no somos más que portadores de la piel de otros, con la que cargamos, nos disfrazamos y pretendemos ser distintos a quienes somos.

Su propia masculinidad es un reflejo de la fragilidad de las bolas de cristal que lanza al cielo. Un cuerpo indefenso, andrógino e inestable. El artista transmite inquietud y dudas acerca del individuo, el ser y su cuerpo, su apariencia y su esencia. Estamos marcados por nuestra vulnerabilidad, nuestro cuerpo es una frágil barrera que nos separa del exterior, convirtiéndose en ese espacio de experimentación de los deseos que constituyen nuestra compleja identidad.

⁹³ Citado en BLANCH, Teresa (2004, 11).

Home (2001)

Sergio Prego



Los primeros trabajos de Sergio Prego se basan en algunas *performances* y los trabajos de pioneros del videoarte como Bruce Naumann o Vito Acconti, con el que además trabajó más de diez años. Su trabajo se inserta dentro de la tradición minimalista, realizando obras que no sólo amplían el concepto de escultura como objeto que se reproduce en el espacio y el tiempo, sino que sus obras, son un reto a las normas y leyes que impone la relación tiempo / espacio: cuerpo humano / entorno. Gracias a la tecnología y el uso de nuevos medios, el artista crea nuevas perspectivas que le permiten jugar con nuevas facultades del cuerpo humano. Estas nuevas facultades nos conducen a lo excéntrico, lo desmesurado, lo abyecto y subversivo. El artista siempre ha mostrado un gran interés por el espacio y el modo en que los cuerpos y volúmenes se disponen en él.

La mayoría de los videos que eligen el cuerpo humano como instrumento central de intervención toman los principios marcados por la *performance* o acción artística. A finales de los sesenta y principios de los setenta, en la mayoría de estas obras es el propio artista el que se autorretrata; la cámara es un reflejo de lo que ve el artista –“ojo electrónico”- y además un espejo donde reflejarse y mostrar su propio cuerpo, un hecho que nos conduce a la idea de espejo y la llamada imagen especular.⁹⁴ El estadio del vídeo ha reemplazado al

⁹⁴ La imagen especular es aquella generada mediante la reflexión de la luz en una superficie especular, donde los rayos incidentes se reflejan con un ángulo igual al de incidencia (ambos tomados con respecto a la perpendicular al plano en ese mismo punto).

estadio del espejo, aunque no es un imaginario narcisista el que se desarrolla alrededor del vídeo, ya que tal y como apunta Jean Baudrillard (1990, 27) “es un efecto de autorreferencia desolada, es un cortocircuito que inserta inmediatamente al idéntico en el idéntico y por tanto subraya, al mismo tiempo, su superficial intensidad y su profunda insignificancia.”

Esta obra estaría en la línea de otros tres trabajos anteriores, donde ya el artista, da pista de las que van a ser las líneas de acción de su obra, y especialmente de los dos trabajos del artista que analizamos en nuestra investigación, como serían *Mister Pequeño abandona toda esperanza* (1996), donde el artista juega a escapar de un espacio claustrofóbico, utilizando un simple truco de encuadre para desconcertar la percepción del espectador; *Tetsuo, bound to fail* (1998), donde ya juega con los mismos efectos de ralentizado de imagen que posteriormente se convertirán en su marca o sello personal, nos mostrándose a si mismo levitando junto a la suspensión de un chorro de pintura amarilla lanzada al aire; y *Yesland, I'm here to stay* (2001), en la cuál Prego de nuevo parece presentar poderes sobrenaturales para andar por las paredes y techos, como si estuviera dentro de la habitación en el universo, lejos de toda gravedad.



Mr. Pequeño abandona toda esperanza



Tetsuo, bound to fail



Yesland, I'm here to stay

En Home, el artista continúa trabajando, tal y como acabamos de apuntar, los mismos elementos que le sirvieron para su reconocimiento internacional gracias a la obra *Tetsuo, bound to fail* (1998). Ambas obras se basan en los primeros experimentos de estudio de Eadweard Muybridge, así como en el conocido como “efecto Matrix”, aunque el artista trabajó con este efecto antes del estreno del filme *Matrix* (Andy y Lana Wachowski, 1999). Para ello, el artista registró diferentes ángulos de su acción, mediante una batería de cuarenta cámaras fotográficas dispuestas en círculo a su alrededor. Estas acciones son

reconstruidas y mostradas una a continuación de otra, obteniendo el efecto cinematográfico de “travelling circular”. El movimiento que se logra con este efecto y el estatismo de la imagen congelada -trastocando el concepto tradicional del cine, donde una cámara inmóvil recoge el desarrollo a tiempo real de una acción- sumergen al espectador en un universo donde se modifican las leyes de la física. Las cámaras registran simultáneamente las diferentes partes de su cuerpo a partir de un amplio espectro de perspectivas. Esto le permite, al volcar el material en el ordenador y digitalizarlo, el montaje de dichas imágenes en una misma secuencia en continuo movimiento fluido alrededor de su propia figura y del espacio.

El sistema de reproductibilidad telemática (producibilidad multiplicada al infinito de la imagen técnica-digital) sentencia su inexorable transformación –la de la economía del arte-a un nuevo régimen que violenta y desmantela las estructuras del existente, marcando con ello el inicio del nuevo milenio y de su ontología del hoy, de su fenomenología y en última instancia de su sentido y función antropológica en las sociedades de información, del conocimiento. (Brea, 2002, 77)

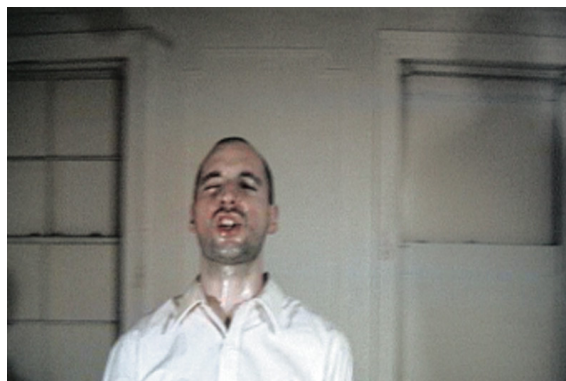
El resultado final es esta pieza de video, en la cual percibimos aquello que –en tiempo real- tendría una duración de un segundo y que jamás podríamos haber percibido si no fuera por este mecanismo, dada la capacidad limitada de nuestra visión para la recepción de este espectáculo minimalista en movimiento. El video se reproduce a modo de bucle de forma progresiva y hacia atrás simultáneamente, acompañado de una música minimalista de ritmo constante.

En la pieza que analizamos, el artista muestra su propio cuerpo, como una unidad solitaria e independiente que levita en el soporte plano de la pantalla, una escultura móvil que nos arrastra a su propio movimiento. El sujeto y el espacio no aparecen como entidades separadas, sino que se presentan como partes unidas en una trama e imagen digital donde es imposible diferenciar cuerpo y entorno. La cámara que circula “con devoción alrededor del cuerpo del sujeto es el equivalente cinematográfico de hacer el amor.” (Rugoff, 2003, 78). El giro de la cámara subraya la conexión entre la mirada del espectador y su objeto de deseo.

El artista estudia de forma crítica las características de la construcción del cuerpo como objeto de placer y displacer. La representación del cuerpo en “Home” es generada en el movimiento definido por la densidad icónica: densidad y flujo que redefinen el paisaje de intervención de la imagen postmoderna. En el video, el artista comienza a vomitar una gran cantidad de líquido, que se va solidificando, creando diferentes excrecencias. Este hecho nos conduce a la perversión que toma la forma de lo abyecto, una perturbación de la identidad. La viscosidad que sale del cuerpo de Prego, vendría a ser, tal y como apunta Julia Kristeva (1988, 7) “una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir”. El fluido viscoso entra y sale de su boca progresivamente hasta que cubre todo su cuerpo. Lo que en un principio aparece como algo desconocido y desagradable se convierte en algo erótico y placentero. La densidad de la menstruación femenina se vuelve espeso vómito masculino. El artista usa el interior de su cuerpo como un depósito desde el que se derrama un líquido produciendo una forma, creando una escritura o una huella de su propio metabolismo.

Recoil (2002)

Sergio Prego



La idea del cuerpo está sobrevalorada como consecuencia del capitalismo avanzado. Es el soporte de todas las operaciones comerciales [...]. El cuerpo es el objetivo del producto, y para el individuo es su herramienta de disfrute. La relevancia de la imagen física entra recientemente dentro de la misma estructura. Se ha convertido en el principio empírico de nuestra sociedad. (Sergio Prego)⁹⁵

La obra de Sergio Prego gravita en torno al cuestionamiento de las relaciones físicas entre el objeto representado y su propia representación. La mayor parte de sus creaciones se apoyan en el uso de las tecnologías contemporáneas para distorsionar y reinventar las relaciones entre espacio, tiempo y objetos estructurales –ya sean éstos sujetos, como él mismo, o materiales, como líquidos o humos- habituales en sus creaciones. Prego ha forjado un vocabulario de concreción, oscuro pero limpio, anti-simbólico y genuino, centrado en una gestualidad reducida, en la exposición de los mínimos necesarios para producir sensaciones de extrañamiento visual, espacial, lumínico y auditivo.

Sergio Prego, apasionado de los cómics, la ciencia ficción y el aparatage cinematográfico, se nos presenta de nuevo como una especie de superhéroe, levitando en medio del aire, desafiando las leyes de la gravedad, del espacio, y del propio tiempo. De nuevo en *Recoil*, el artista se autorretrata en medio de un espacio vacío, en el que intenta

⁹⁵ Citado en LARCADE, Franck (1998, 24).

crear un diálogo entre él, como objeto representado, y él, a su vez, como sujeto. Lo que diferencia esta pieza de otras similares como *Tetsuo, bound to fail* (1998) y *Home* (2001), es que aunque visualmente la cámara vuelva a realizar su conocido “*travelling* circular”, en el audio, el artista incorpora la lectura de un texto, que es reproducido en orden inverso al de su sentido. “Un momento de soledad, voz interior hablando más alto, ¿cuán desesperador puede ser el encuentro contigo mismo? [...]. Mientras lágrimas, angustia, mucho sudor y nerviosismo. Preguntas a ti mismo ¿quién me asiste?”, éstas serían algunas de las palabras que se desprenden del texto expuesto en el video.

En esta pieza, es la cámara de vídeo la que traza un raudo arco semicircular en torno al propio artista. De nuevo, Sergio Prego utiliza un simple truco de encuadre para desarmar nuestras posibilidades preceptuales y sumergirnos en un espacio desconcertante. El artista se transforma en el objeto de la *performance*: por una parte, mantiene conciencia de su propia identidad corporal; y por otra toma el papel de sujeto activo, configurando un espacio de representación propio en el que la tradicional relación causal entre tiempo y espacio es totalmente desarticulada. La obra tiene un inmediato efecto hipnótico que nos obliga a contemplarla y observarla detalladamente, donde podemos vislumbrar su objetivo e intencionalidad a la hora de deconstruir la identidad del sujeto con su representación e imagen corporal.

Tal y como apunta Gabriel Villota (1997, 76), algunos de los artistas que representan su cuerpo a través del video, entre los que podríamos encontrar la figura de Sergio Prego, ven un valor voyeurístico añadido en sus obras, cuando no sólo exponen su físico sino que muestran esos “fluidos viscosos” que sugieren “lo abyecto”. La cuestión política que se deriva de la representación del dolor y “lo abyecto” sería por un lado, la defensa de esta causa como una batalla progresista que aboga por la democratización de la experiencia a todos los niveles; y por otro lado, el valor de mercancía de estas imágenes, más alto según su potencial transgresor.

En este caso, el único líquido abyecto que sale de su cuerpo, no es otro que su propio sudor. Un sudor en el que se disuelve la corporalidad del artista. En *Recoil*, Prego cuestiona el sentido del lenguaje, y al mismo tiempo, el sentido de los propios cuerpos. La apariencia del cuerpo en la *performance* del artista atraviesa múltiples estados; líquido en su performatividad, sólido y objetual en su presencia esforzada y sudorosa, gaseoso en su descorporeización inmanente. “El cuerpo resuelve los problemas antes de que la mente sea consciente de haberlos tenido”, ha dicho Trisha Brown (Neri, 2005, 177), experimentado en su trayectoria con un cuerpo igualmente líquido y cambiante como el de esta pieza. No solamente las coreografías de Brown serían los referentes de esta pieza, sino que también se podría enlazar con las *performances* de Yvonne Rainer



Walking on the wall (Trisha Brown, 1970)

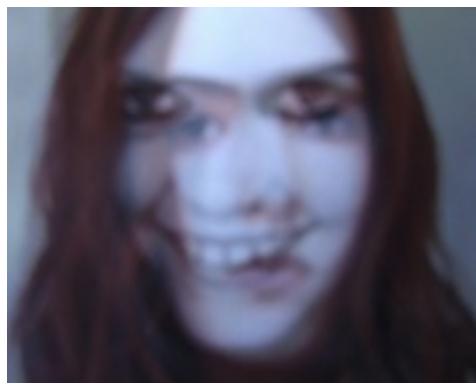
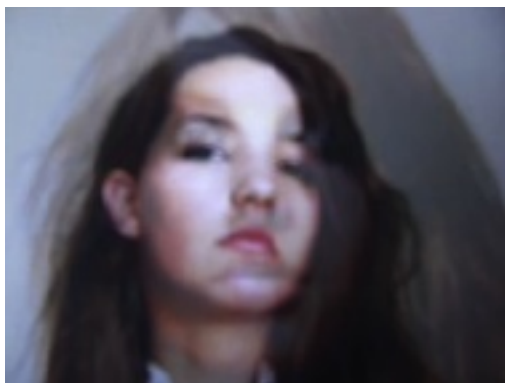


Trio A (Yvonne Rainer, 1966)

El cuerpo de Sergio Prego atraviesa esos supuestos límites físicos para transformarse en una “imagen-cuerpo pura”, en términos de Gabriel Villota (2002), ya que en la pieza no se limita a representar una serie de imágenes de su cuerpo, sino que lo que intenta es articular la fisicidad de éste con la tecnología –desfragmentación a través del video y digitalización por medio del ordenador-. Generando de esta forma, un híbrido entre lo humano y lo tecnológico: el cuerpo *cyborg* de Donna Haraway. Un ser híbrido basado en la no-identidad de su cuerpo, la parcialidad de partes y funciones; un cuerpo que nunca se cierra en una totalidad, cuyo límite no se encuentra en la piel, sino que está abierto a la posibilidad de combinarse con otros cuerpos o máquinas que incrementen su poder y su capacidad de actuar.

Soy un hombre (2006)

Estíbaliz Sádaba



Estíbaliz Sádaba es una de las personalidades más importantes de la generación de artistas españolas que desde mediados de la década de los noventa, toman el video como herramienta creativa para cuestionar la identidad sexual heteronormativa y la construcción de los estereotipos de género desde una perspectiva feminista. A través de un particular estilo basado en el humor y la ironía, Sádaba revisa, siempre a través del videoarte, los arquetipos sexistas más retrógrados e arraigados de nuestra sociedad.

Junto a Azucena Vieites funda en 1994, el colectivo Erreakzioa-Reacción, como un espacio de práctica artística, cultural y activista desde el que buscar, a través del arte y del feminismo –encuadrado dentro de las corrientes postestructuralistas y construccionistas-, estrategias de deconstrucción de los discursos dominantes; fundamentalmente aquellos que atañen al cuerpo de la mujer y el tratamiento que de ella se da en los medios de masas y la publicidad. Ambas artistas también estuvieron vinculadas al colectivo LSD, un colectivo inclasificable, centrado en la subversión en torno a los deseos y placeres lesbianos, a través de la trasgresión de las representaciones audiovisuales heteronormativas.

Consideramos que la base conceptual de Erreakzioa-Reacción, y por lo tanto, de Estíbaliz Sádaba se correspondería con una perspectiva, de lo que Amelia Jones (2008, 10) ha venido a denominar “parafeminista”:

Lo que se necesita en las economías culturales y políticas transformadas de principios del siglo XXI es lo que he llamado en otro lugar un parafeminismo; no “post” feminismo (que implica dejar obsoleto el feminismo), sino “para” (en el sentido de trabajo adicional y de expansión sobre sus percepciones y logros políticos mayores). El parafeminismo consistiría en una política de “identidad” (que implica que sepamos quienes son las personas o que quienes son resulte reconocible, unitario y estático), sino en una política de identificación que evite algunos de los escollos de los primeros feminismos.

Las obras de Sádaba entrarían en estos parámetros, ya que conserva el legado del feminismo de las décadas de los sesenta y setenta junto a nuevos conceptos, aportados desde la teoría *queer*, como son la “performatividad” o la “descategorización identitaria”, a través de los cuales se articulan cuerpos que de un modo u otro enuncian un tipo de actuación que les permite hablar contra la veta de discriminación racista, clasista, homofóbica y de otra naturaleza, todo lo cual es también inherentemente sexista y misógino.

En *Soy un hombre*, la artista muestra una sucesión de rostros de mujeres, unos fundidos sobre otros, como agrupación que se identifica como heterogeneidad y pluralidad en contraposición al monolítico patrón masculino identificado con la figura única del “hombre”. El video está estructurado como un fotomontaje a través de una serie de fotografías de mujeres anónimas. Un catálogo de diferentes versiones identitarias de un mismo colectivo que ha sido excluido de la sociedad e invisibilizado bajo la noción reduccionista y patriarcal del “hombre” como representante de la humanidad. La pieza es una crítica a la denominación genérica de lo “humano” que equipara ambos sexos, discriminando al femenino y promoviendo histórica, educativa e institucionalmente lo masculino.

En este caso, la artista no pertenece al grupo de creadores que muestran masculinidades alternativas a través de cuerpos nacidos biológicamente hombres o mujeres, sino que a través de la imagen de diferentes “mujeres”, la artista desmonta la masculinidad como paradigma vertebrador de nuestro imaginario cultural occidental. Esta obra se

encuentra dentro de las líneas definidas por las artistas feministas que trabajan desde la década de los sesenta con el video para reivindicar una identidad propia de las mujeres como serían algunas obras de artistas como Karen Finley -*I'm an ass man* (1986)-, Barbara Hammer -*Dyketactics* (1974)-, Joan Jonas -*Vertical Roll* (1972)- o Martha Rosler -*Semiotics of the Kitchen* (1975).



I'm an ass man



Dyketactics



Vertical Roll



Semiotics of the Kitchen

Estíbaliz Sádaba ha optado por conceptualizar la pieza a través de la lectura en *off* de un texto de Joanna Russ, el cual hace una sátira de los referentes masculinistas que han ocultado los valores y méritos de las mujeres a lo largo de la historia de la humanidad. El texto al que hace referencia el video es *The Female Man* (1975), una novela de ciencia ficción donde la teórica y activista feminista Joanna Russ reivindica el papel de la mujer en la historia masculinista del saber, así como la distribución del trabajo doméstico y el cuidado de la familia que en nuestra sociedad sigue confinado a las mujeres, víctimas de un proceso de precarización constante. La voz en *off* comienza haciendo un análisis de la representación del hombre en la humanidad: “Hace años todos éramos hombres de las cavernas. Además tenemos al hombre de Java, el futuro del hombre, los valores del hombre occidental, el hombre existencial, el hombre económico, el hombre moderno [...] y demasiados hombres que considerar, mirar o creer”, en este momento, la voz nos pregunta: “¿por qué nunca ha existido algún tipo de clase o modelo de mujer?” Para finalizar, se llega a la conclusión de que habrá que tratar a la mujer como un hombre para que se le reconozcan todos sus valores y méritos: “Pensarás en mi como hombre y me tratarás como hombre hasta que entre en tu confusa, asentada y ridícula cabeza que soy un hombre y tú eres una mujer”. La artista al igual que Joanna Russ llega a la conclusión de que la única forma de igualar posiciones sería invirtiendo los sexos.

La fuerza histórica del orden masculino se haya en el hecho de que nunca ha tenido que justificarse, la visión androcéntrica se impone como neutra y “natural”. Como comenta Pierre Bourdieu (1998), el orden social funciona como una “máquina simbólica” que se encarga de la división sexual del trabajo, la distribución de las actividades en el hogar, la estructura de los espacios públicos para el hombre y privados para la mujer.

La diferencia biológica entre los sexos, es decir, entre los cuerpos masculino y femenino y, muy especialmente, la diferencia anatómica entre los órganos sexuales, puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos, y en especial de la división sexual del trabajo. (Bourdieu, 1998, 24)

El patriarcado es el orden que ha permitido a lo largo de la historia de la cultura occidental el sometimiento de la mujer al poder del hombre como algo natural e inherente, y como no, al igual que en las monarquías o regímenes totalitarios: “por la gracia de dios”. Además, este poder está enraizado en la jerarquía familiar; el hombre es el propietario de la mujer, los hijos, el dinero y la casa. En la actualidad, como anuncia Barbara Ehrenreich (1995) en el artículo “The Decline of Patriarchy”, la estructura patriarcal está cambiando. La mayor visibilidad de familias monoparentales o “alternativas” están debilitando los pilares de la familia patriarcal.

Sin embargo, tal y como apunta la pieza de Sádaba, este “declive del patriarcado” o esta supuesta “crisis de la masculinidad”, no es más que un espejismo, tal y como apuntan algunas corrientes conservadoras que ha radicalizado sus postulados e incluso han atacado directamente al movimiento feminista en los últimos años como es el caso de los autores Robert Bly con *Iron John: Una nueva visión de la masculinidad* (2004) o Gilles Lipovesky con *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino* (2002). Estos contra-ataques no llegan sólo desde el hombre, sino también desde la mujer, como demuestra la reciente publicación española *La masculinidad robada* (2011) de María Calvo, quien considera al hombre el nuevo “sexo débil”, dada su feminización, responsabilizando al feminismo radical del fracaso escolar de los niños y la depresión de los hombres, entre otros traumas.

Nos encontramos ante una desestabilización de lo que hemos considerado hasta ahora las relaciones tradicionales entre hombres y mujeres. La liberación de la mujer y su entrada en el ámbito económico y político, así como la pérdida de los derechos patriarcales dentro de la familia o la creciente conquista de derechos básicos por parte de gays y lesbianas están poniendo en entredicho muchas de las nociones asentadas sobre género y sexualidad, incuestionables e inamovibles hasta este momento.

No son sólo las corrientes teóricas o líneas de pensamiento las que pueden desbancar el orden patriarcal sino que también se puede actuar y atacar desde los sistemas de representación audiovisual. Tal y como apunta Bourdieu (2008), el capitalismo está asentado en el patriarcado y es el que convierte a la mujer en la gran consumista y la dueña de la cocina. A través del rostros de todas estas mujeres, Estíbaliz Sádaba demuestra como no sólo hay una única mujer, como nos quieren hacer pensar desde la publicidad y los *mass media*, cuando nos la muestran como la reina de su casa, sino que hay otras mujeres, que aunque apenas tengan presencia ni visibilidad en los medios, existen y reivindican su parte de poder en el gran negocio masculinista.



18591372-N (2003)

Pepo Salazar



El sujeto no pertenece al mundo: por el contrario, es el límite del mundo. ¿Dónde encontramos el sujeto metafísico en el mundo? Tú dirás que es exactamente como el caso del ojo y del campo visual. Pero realmente tú no ves el ojo. Y nada en el campo visual te permite inferir que es visto por el ojo... (Wittgenstein, 2007)⁹⁶

La obra de Pepo Salazar se caracteriza por abordar, de manera crítica, la influencia de los medios de comunicación sobre la sociedad contemporánea, y su forma de mostrar la realidad aparece como un espectáculo constante. Para ello, el artista se sirve de diferentes disciplinas como la *performance*, el vídeo, la fotografía, el dibujo, la instalación o el audio, para reflexionar de forma irónica sobre la construcción de los discursos sociales y la capacidad de influencia del arte en los procesos identitarios. El objetivo de sus creaciones es la superación de las diferentes barreras interpuestas entre el contexto artístico y público, interesándose por los procesos de enmascaramiento, metamorfosis, transformación y subversión de significados del lenguaje artístico.

Tal y como se apunta en la cita de Wittgenstein, la concepción del sujeto que aparece en las obras de Salazar tampoco procederían de una voz mental intangible, sino la de una presencia física, el propio sujeto, que se debate con el mundo, más que dentro del

⁹⁶ Citado en ZAYA, Octavio (2009): "Frecuencias sin agitación" en el catálogo de la exposición *Pepo Salazar. Walk among us* (Arteleku, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián), pág. 10.

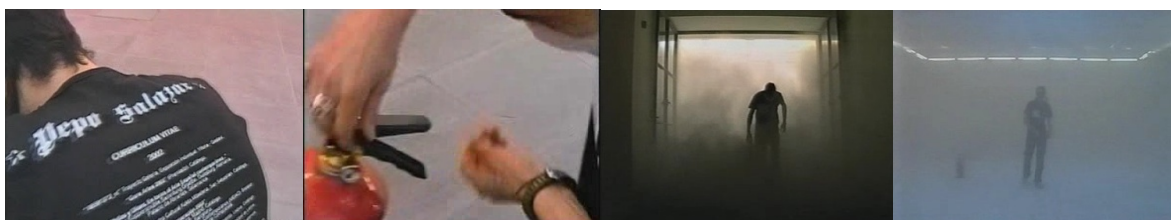
mundo. Una crítica constante al conservadurismo del mundo del arte y a la sociedad patriarcal que lo sostiene.

La pieza *18591372-N* forma parte de una inquietante instalación, que el propio artista construyó en una de las salas de Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz) para realizar una *performance*. Una acción que el artista registrará, y posteriormente convertirá en la pieza de videoarte que analizamos, a través de un acelerado y laberíntico montaje visual que confiere a la obra un ritmo, velocidad y duración que lo aproximarían más al formato del videoclip o el spot publicitario. La *performance* es realizada exclusivamente para la cámara, que sustituye al público directo. Para ello, Pepo Salazar vacía una de las sala de exposiciones e interviene tan sólo en una única pared, pintada de rosa fosforescente, donde coloca una serie de cifras repetidas y desordenadas. Estos números son los que identifican a Pepo Salazar como ciudadano: desde su D.N.I. (Documento Nacional de Identidad) hasta el número secreto de su cuenta bancaria, teléfono o tarjeta de crédito aparecen escritos en el muro rosa.

Con esta video acción, Pepo Salazar decide, mediante esta violencia visual, permanecer en la oscuridad de la información, ocultando de esta forma su identidad. De este modo, controla nuestra aproximación a su intimidad “informatizada” y, a su vez, transforma el sentido espacial de la exposición, convirtiéndolo en un lugar físicamente indefinido, al cual además, no podemos acceder visualmente. Esta pieza ejemplifica los tres elementos constantes de su obra: 1) la extraña sensación de estar en un lugar equivocado; 2) una inexplicable desesperación que se transforma en un acto repetitivo; y 3) la invisibilización del actor –en este caso, el propio artista- y del espacio que le rodea.

El video comienza con la entrada del artista, encapuchado, en la sala. A través de constantes cambios de plano, encuadre e iluminación nos percatamos de que en la parte de atrás de la camiseta negra que viste, lleva impreso su nombre y extenso currículum vitae. Posteriormente, el artista comienza a manipular dos extintores en el suelo, hasta que logra sacar las anillas y activarlos, cubriendo todo el espacio expositivo de humo blanco, imposibilitando, por lo tanto, la lectura de los números “secretos” que cubrían la pared.

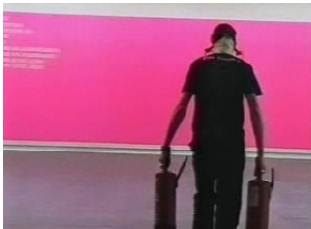
Inmediatamente, la cámara sale de la habitación, y a través del encuadre de la puerta vemos como de la mancha de humo sale el artista, con la cabeza agachada. Tras, unos segundos, la cámara vuelve a penetrar en la sala junto a Salazar, tras varios giros de cámara y enfoques de zoom en medio de la nebulosa blanca, la cámara sale al mismo punto, finalizando la obra con los correspondientes créditos. El sonido que escuchamos a lo largo de toda la pieza, es una música experimental de sonidos asincrónicos repetitivos, que agudizan la sensación de angustia y asfixia, provocada por la opacidad visual del espeso humo.



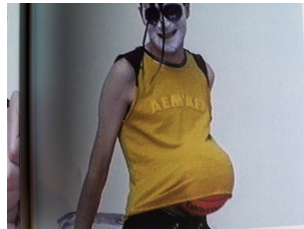
Salazar nos ofrece una pieza muy cuidada estéticamente, donde se representa una actitud juvenil que roza el gamberrismo pero con pleno control de los actos. La masculinidad se relaciona con el acto violento que supone el uso innecesario de dos extintores, simplemente como acto de rebeldía o acción vandálica. Un elemento de seguridad como es el extintor se convierte en una herramienta para el control mediante la violencia. Además, este control se pone en evidencia a través de todos los números que necesitamos para poder vivir dentro de la sociedad capitalista. Una crítica a los sistema-estado, que ha reducido nuestra identidad a una cifra seriada, en la que el individuo desaparece en la homogenización de los mecanismos de control identitario. Salazar se desnuda al ofrecer al público todos esos números que definen al ser humano contemporáneo. El artista hace coincidir el comienzo y el fin de la pieza con la intensidad de un acto único, tratando de articular la performatividad que supone actuar con su cuerpo bajo una identidad numérica y seriada.

Su propia imagen también es una subversión de los patrones hegemónicos de la masculinidad, mostrándose con dos mechones de pelo, a modo de coletas o trenzas, como sería el caso de *18591372-N*, o totalmente maquillado como sería el caso de otras piezas como *Second KJORB Corpse. Case / Performance* (2001), una crítica a la cultura club a

través de una *performance* sobre uno de los iconos musicales de la escena *hardcore*, el grupo “Minor Treta”; o el caso de *Layne* (2002), donde de nuevo hace una crítica a toda la maquinaria de *merchandaising* y mercantilización de los fenómenos musicales. En ambas piezas, el artista representaría la estética gótica o zombi: una subcultura que a través del uso de elementos asociados a la feminidad como podría ser el uso de collares, pulseras, maquillaje y zapatos de plataforma ha sabido subvertirlos a través de uso en el cuerpo masculino.



18591372-N



Second KJORB Corpse. C / P



Layne

Arquitectura para el caballo (2002)

Fernando Sánchez Castillo



El ser humano es una de las pocas especies del planeta que es capaz de neutralizar y convivir con aquello que en un determinado momento le produjo terror. Este triunfo sobre el pánico es materializado en lo que llamamos trofeo. (Fernando Sánchez Castillo)⁹⁷

Sánchez Castillo es uno de los artistas españoles con mayor proyección internacional. Aunque comienza su carrera artística con la pintura, actualmente es principalmente conocido por sus intervenciones públicas, esculturas y sus videos. La obra de Fernando Sánchez Castillo se basa en la investigación de los vínculos que se establecen entre el poder y sus medios de representación, a través del arte. Desde una perspectiva que examina la historia del Estado Español, trata de revelar el contenido de los soterrados discursos políticos que se ocultan bajo los sistemas de representación que dominan el espacio público. A lo largo de su trayectoria, aborda temas que van desde el tratamiento de la memoria colectiva, los sistemas utópicos y la configuración de las estructuras de poder hasta su obsesión constante por el análisis de los sistemas hegemónicos que han construido la historia que conocemos y en la que aún creemos en la actualidad.

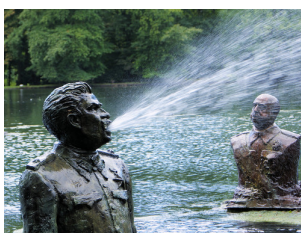
⁹⁷ Citado en MONTES ROJAS, Luis (2011, 4).

El artista entiende el arte como una herramienta para denunciar el inmovilismo del poder, reforzando la crítica individual frente al discurso político mediático. Como apunta Fernando Castro Flórez (2004, 4) sobre la obra del autor, por una parte, Sánchez Castillo intenta reflejar la ausencia de ser propia del hombre contemporáneo y el efecto de sustitución o sucedáneo asumido por él mismo a consecuencia del miedo y la angustia; por otro lado, sus piezas ironizan sobre los comportamientos humanos y aquello que considera como “hombres póstumos”, hombres poderosos insertos en la desmaterialización que implica la reterritorialización de las formas del poder.

Estos tipo de personajes quedan reflejado a lo largo de todos sus trabajos, especialmente a través de sus obras centradas en la descontextualización de monumentos dedicados a líderes pasados como en *Pacto de Madrid* (2003), donde entierra una estatua ecuestre de Francisco Franco para que sea descubierta por un grupo de invidentes; o la instalación de fuentes de cabezas *Spitting Leaders* (2008). Aunque también recurre a líderes contemporáneos, como la estatua que dedicada a Hugo Chávez titulada *Caudillo* (2010). La violencia, implícita en toda su obra, la estatuaria y toda la simbología del objeto y el poder son temas que este artista retoma una y otra vez. En todas ellas, el artista analiza la relación entre poder-masculinidad (todos los líderes pasados y la mayoría de los actuales son hombres) y también entre violencia-masculinidad, como serían los soldados, revolucionarios, rebeldes, guerrilleros que están presentes en la mayor parte de sus creaciones-. El artista considera su trabajo como un ejercicio artístico que propone un nuevo proceso de reeducación en la relación entre la historia “real” y los conceptos asumidos o simplemente impuestos, que hemos ido heredando.



Pacto de Madrid (2003)



Spitting Leaders (2008)



Caudillo (2010)

La pieza que analizamos especula con la arquitectura y los espacios destinados al control y manipulación de masas. *Arquitectura para el caballo* forma parte de un proyecto realizado por el artista en 2002 dentro de las instalaciones de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Su origen parte de los motivos políticos que dieron origen a la construcción del edificio de la Facultad de Filosofía y Letras en el campus de la UAM en la época franquista. Un edificio pensado para que los caballos del cuerpo de policías antidisturbios pudieran entrar y moverse con facilidad por aulas y pasillos, en caso de tener que controlar cualquier tipo de revuelta o levantamiento estudiantil. Frente a esa realidad los estudiantes sesentayochistas lanzaban canicas al paso de los caballos para que resbalasen y el jinete se viera arrojado de su montura, algo que quedó representado en la obra del artista titulada *Canicas* (2002). Es curioso, que un edificio dedicado a la educación se construyera arquitectónicamente para el control. Lo que revela el hecho educativo como una importante herramienta de control del poder.

En esta ocasión, ya no es un policía quien monta el caballo, sino un jinete vestido con traje y corbata, de mediana edad, quien parece marcar el orden en este edificio diseñado para el control y la sujeción. El caballo, pura raza española, avanza en su paso armonioso por las aulas y los pasillos. Las imágenes se corresponden con una estética desprovista de la violencia que anteriormente se vivía en aquel espacio, sin embargo, se aprecia otro tipo de violencia, de carácter mucho más contenido y calmado. No se ven estudiantes corriendo ni al caballo caer, ya que evita pisar las canicas. Es como si los policías se hubieran convertido en profesores trajeados, tal y como muestra el caballista cuando, montado a caballo, sube a la tarima elevada del aula, símbolo de poder que marca el orden de jerarquía dentro del aula.

La onírica imagen mezclada con el tratamiento dado por el artista a la grabación, transmite la perversión que supone la visualización de esta figura al imaginarla en el contexto de represión dictatorial al que alude. De nuevo, Sánchez Castillo vuelve a la representación el hombre subido al caballo, al igual que los grandes terratenientes, militares, conquistadores, dictadores y reyes, que han copado la imaginaria del arte y la cultura a lo largo de la historia. Su contundente presencia en el vídeo no expresa otra cosa

que la pérdida de todo significado, reflejando la sensación de que todo aquello fue en vano, una nostalgia por la revolución imposible. Es la expresión visible de un fracaso, demostrando que la situación desde los años sesenta y setenta no ha cambiado tanto. Ya que si en aquella época resultó imposible un nuevo modelo de vida, en la actualidad tampoco se dan las circunstancias adecuadas para que el arte pueda ayudar a cambiar la sociedad contemporánea.

Arquitectura sobre el caballo trata principalmente sobre el concepto de “poder”, tal y como indica Michel Foucault (2001, 11): “el poder produce lo real.” El filósofo francés entiende el poder no como una instancia concreta que censura o atemoriza sino como una red difusa de relaciones que estructuran un sometimiento y que acaba cristalizando en determinadas instituciones, cuya existencia es asumida con naturalidad tras un proceso de repetición de comportamientos. Actúa por medio de mecanismos de represión o ideología, mecanismos que son estrategias extremas empujadas por el poder para excluir o impedir, hacer creer y ocultar, siempre a través de la “normalización”, entendiéndolo como norma y no como ley. Ya que la ley sólo interviene cuando se comete un delito o infracción, en cambio, la norma interviene durante toda la vida.

El poder se tiene, se ejerce, el poder no es una propiedad sino un ejercicio del que participamos todos, a través del cumplimiento de la norma. Un poder que tradicionalmente ha sido adjudicado y asumido por el hombre heterosexual masculino. La ocupación de este espacios, construido durante el régimen dictatorial, por un jinete que pasea tranquilamente por sus pasillos quiebra nuestra idea o imagen del hombre como “jinete del Apocalipsis”, aunque de su imagen “silenciosa” se sigue desprendiendo el aura de poder que continúa simbolizando la unión del hombre junto al caballo.

Te quiero, no por lo que eres, sino por lo que soy cuando estoy contigo (2004)

Félix Fernández / Andrés Senra



Félix Fernández y Andrés Senra realizan numerosos trabajos en colaboración, a través de diferentes disciplinas como el video, la fotografía o la *performance*. Su trayectoria artística sigue los mismos patrones conceptuales, basados alrededor de la desnaturalización de la identidad de género y la representación de masculinidades alternativas y prácticas sexuales subversivas. Ambos inician sus carreras por espacios y galerías independientes como Espacio Menosuno (Madrid), Antigua Casa Haiku (Barcelona) o CSA La Tabacalera de Lavapiés (Madrid), desde los que han dado a conocer sus trabajos más transgresores para luego dar el salto al circuito de arte contemporáneo más convencional, como serían la Feria de arte contemporáneo ARCOMadrid, la Fundación Joan Miró (Barcelona) o participar, con el video que ahora analizamos, en el programa audiovisual del Museo-Centro de Arte Reina Sofía MNCARS *La internacional cuir* (2011). Espacios a través de los cuales, los artistas consiguen dar visibilidad a todas aquellas representaciones de género, que quedan excluidas del circuito, más comercial y mediático, del arte contemporáneo.

A parte de *Te quiero, no por lo que eres, sino por lo que soy cuando estoy contigo* (2004) y *Video Macho* (2008), estos artistas multidisciplinares han realizado otros videos, acciones y proyectos artísticos entre los que cabe destacar: las acciones *Morfología del*

fracaso (2007), sobre la dificultad de la puesta en escena y la creación de proyectos conjuntos; y *Venganza* (2009) sobre la falta de empatía y la lucha por el poder; así como los videos *Semióticas del WC* (2004) y *Only for real* (2010). El primero es un video en circuito cerrado, donde el monitor colocado en el exterior expone las imágenes registradas por una cámara de vigilancia colocada en el interior de un baño transportable, colocado al lado del monitor. Esta pieza, además de ser un claro homenaje al video *Semiotics of the Kitchen* (Martha Rosler, 1975), trata de desenmascarar los mecanismos ocultos socioculturales que condenan las prácticas homosexuales en espacios públicos. En *Only for real* (2010) registran la *performance* de un actor porno, mientras ellos, cámara en mano, se auto-representan como el famoso actor de porno gay, François Sagat.



Morfología del fracaso *Venganza*

Semiótica del WC

Only for you

Te quiero, no por lo que eres, sino por lo que soy cuando estoy contigo es su primer video en colaboración; y tal y como el propio Andrés Senra (2004) reconoce, supone “una reflexión meta-artística, en la que el trabajo en vídeo y la fotografía se adentran en los mecanismos implicados en ésta. Nuestra colaboración ha resultado similar en cuanto a contenidos pero con formas divergentes, como la que se da en las relaciones de pareja.”⁹⁸

Por una parte, esta pieza supone un estudio sobre el principio de la creación, en referencia a la creación de la humanidad por un lado, y por otro, como trabajo de análisis de los procesos de creación en colaboración. A su vez, el video también supone una reflexión sobre el concepto de familia heteronormativa, a través de la representación de un modelo de familia homosexual. La pieza surge además en un momento en el que en el Estado Español se está preparando la Ley de matrimonio gay, aprobada finalmente en el año 2005.

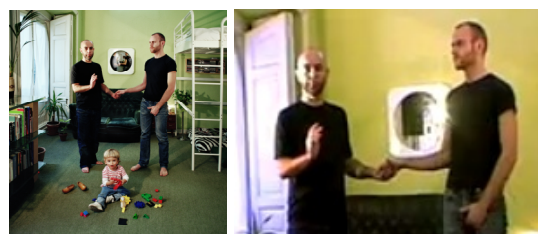
⁹⁸ Citado en la Web del propio artista, donde además se puede acceder a la visualización *online* de dicha pieza. Disponible en: <http://www.andressenra.com/andressenra.html> (consultado el 9 de febrero de 2012).

La obra videoartística la podemos dividir en tres partes claramente diferenciadas, en las que los artistas cambian de localización y representan tres diferentes acciones:

1. “Te quiero,...”: Esta primera parte comienza con una imagen que recrea el clásico retrato: *El matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck; el primer retrato de unos burgueses en la historia del arte, con dos diferencias: la esposa es también un hombre y ya no está embarazada, ya que aparece el niño en medio de la pareja. Tal y como ocurre en la obra original, Andrés Senra que aparece a la izquierda de la imagen, bendice a su acompañante, Félix Fernández que en vez de tocar el vientre de su embarazo, se toca los genitales. Durante el desarrollo de esta escena, ambos juegan con el pequeño, mientras escuchamos diversos sonidos de instrumentos, que dan pomposidad a la escena, como el uso de los platillos y el “gong”. Todo se desarrolla enmarcado en un círculo, como si estuviéramos mirando por la mirilla de la puerta. El perro que une a la pareja, es en este video, un niño. El niño, así como la manzana que aparece, simboliza la causa / efecto de la “creación”, por una parte, el niño es la consumación del matrimonio entre ambos hombres, y por otro lado, el niño es la obra que ambos artistas han creado conjuntamente. Consideramos, que al mismo tiempo, la presencia del niño frente a la pareja de hombres hace una clara alusión a la adopción gay y los modelos de familia alternativos al modelo heteropatriarcal. La representación de un nuevo concepto de familia que es una realidad en la actualidad y que apenas cuenta con representación en los *mass media* o en la sociedad, en general.



El matrimonio Arnolfini (Jan van Eyck, 1434)



“Te quiero,...”

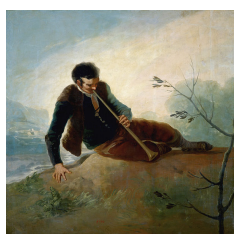
2. “No por lo que eres”: En esta parte, aparecen ambos artistas arrodillados frente a una mujer que les “da el pecho”. Ambos beben de sus senos a través de dos tubos. La estética de la escena hace referencia a la iconografía de la maternidad católica, donde la

Virgen da el pecho al “niño Dios”; especialmente nos remite a otro autor flamenco, Gérard David, entre otras imágenes de la representación de la maternidad a lo largo de la historia del arte. En línea con la primera parte, esta imagen hace referencia a la dependencia del hombre por la mujer, a la hora de engendrar. Actualmente, entre las familias homosexuales, la maternidad entre lesbianas es en la mayoría de los casos por inseminación, mientras que en el caso de los gays, es a través de la adopción. Unas diferencias biológicas que ambos autores escenifican con el acto de amamantar y una secuencia posterior, donde uno le da de comer a otro, vertiendo la leche de su boca en la boca del otro, representando la imposibilidad de su embarazo y de alimentar con su propio cuerpo al otro.



Descanso en la huida de Egipto (Gerard David, 1490)

3. “Sino por lo que soy cuando estoy contigo”: Para finalizar ambos aparecen leyendo, tumbados en medio de un jardín, vestidos de jugadores de rugby. Esta escena también nos remite a otro de los motivos visuales de mayor representación en diferentes movimientos artísticos, como sería la escena campestre. En oposición a la lucha, la violencia y la “hombría” que representan simbólicamente el deporte del rugby, los artistas pasean tranquilamente de la mano por un campo de amapolas. Del mismo modo que el rugby representa al “macho” es también conocida sus connotaciones homoeróticas, en lo que supone un acto de inversión “perversa”, por parte de los artistas.

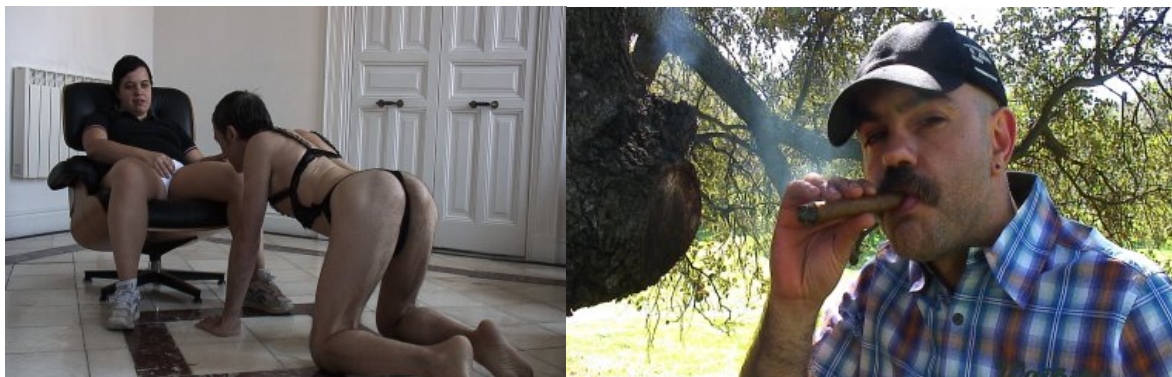


Desayuno en la hierba (Manet, 1863) *Pastor tocando dulzaina* (Goya, 1786)

A modo de síntesis, en esta pieza quedan reflejados por un lado, la problemática de los nuevos modelos de familia, tanto monoparentales como de más de dos miembros parentales; la falsa normalización de la homosexualidad, tanto del matrimonio como la adopción, ya que aún son una minoría los países que los reconocen; y por último, la vigencia de los estereotipos y modelos de géneros, a través del silencio sobre la presencia homosexual en los deportes, considerados de hombres, que curiosamente coinciden con los más mediáticos, como serían el motociclismo, el baloncesto, el fútbol, o el rugby, tal y como queda representado al final del video.

Videomacho (2008)

Félix Fernández / Andrés Senra

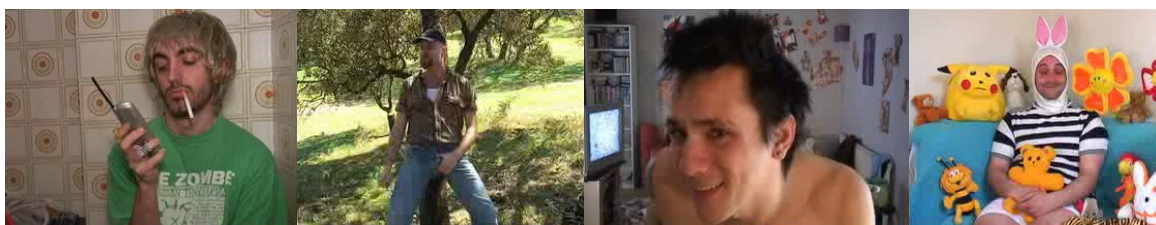


Andrés Senra y Félix Fernández vuelven a trabajar de nuevo juntos en un proyecto donde pretenden desmontar el estereotipo de “macho” a través del retrato de diferentes masculinidades subversivas. *Videomacho* tiene un tono desenfadado y divertido. Su presentación tuvo lugar durante la celebración del Orgullo Gay de 2008 en la galería madrileña Espacio Menosuno. La pieza está concebida formalmente como una emisión televisiva pirata y *underground*. Su temática se construye conceptualmente alrededor de la teoría *queer*, aunque desde una perspectiva muy diferente, plagada de ironía y sarcasmo. Los artistas se ríen de si mismos, de toda la parafernalia en torno a las asociaciones LGBTQ o la banalización de los conceptos teóricos que sustentan a la Teoría *Queer*. Ambos presentan una visión del universo gay desde la sátira y el humor.

El video se presenta como un canal local, de corte casero, llamado *Videomacho* cuyo logotipo es un rinoceronte. Consta de cuatro partes, correspondientes con cuatro videos de realización propia, que representan algunos estereotipos gays. Cada parte está separada por escenas tomadas de películas porno, que refuerzan visualmente los arquetipos que se presenta en las escenas siguientes. La primera parte comienza con el estereotipo del “mariquita”; en la pieza es interpretado por un chico joven ataviado con una peluca, que comenta que se dedica a la “belleza estética”, mientras depila a otro hombre que permanece tumbado en medio de la cocina –espacio adjudicado tradicionalmente a la mujer-. El

“mariquita” hablando por teléfono, va relatando sus hazañas para conseguir viagra gratis alegando en el médico una disfunción eréctil, aunque su objetivo como confesará más adelante, es poder mantener la erección durante un mayor tiempo en orgías o *bukkakes*.⁹⁹

Posteriormente, vemos un filme porno donde se muestra el *striptease* de una mujer, mientras escuchamos de fondo la canción *Escúchame* del grupo español “Camela”. A continuación, nos presentan al estereotipo “oso”, caracterizado por un hombre con barba y/o bigote, camisa de cuadros, fumando un puro. Esta escena esta protagonizada por los propios artistas; ambos simulan un encuentro entre dos gays “supermachos” en la Casa de Campo (Madrid) –lugar de *cruising*-, donde se escupen, se pegan y empujan constantemente. Este ritual performativo “masculinizador” finaliza al desvelarse la “pluma gay”, cuando Andrés Senra se desmaya y Félix Fernández comienza a gritarle a su compañero: “¡Maricón, maricón, maricón, no te mueras!”. La siguiente escena, encabezada por la canción *Hawai-Bombay* del mítico grupo “Mecano” y un video porno gay de la década de los setenta, presenta por un lado, el estereotipo de la “musculoca”¹⁰⁰, que luce sus músculos mientras baila alocadamente música electrónica, en concreto la canción *Los micrófonos* de Tata Golosa; y por otro lado, la “marica friki”¹⁰¹ que muestra dulcemente su colección de muñecos/as japoneses/as lideradas por el icono gay: “Picachu / Pokemon”.



“Mariquita”

“Oso”

“Musculoca”

“Marica friki”

⁹⁹ El “bukkake” es una práctica sexual en grupo, donde un grupo de varones eyaculan sobre una única persona.

¹⁰⁰ La “musculoca” estaría representada por aquellos modelos masculinos gays que intentan imitar el estereotipo masculino heterosexual a base de “hipermuscular” sus cuerpos y exagerar su “hombría”.

¹⁰¹ La “marika friki” es un estereotipo masculino caracterizado por aquellos gays que subvierten el significado de algún personaje o marca de consumo, inicialmente no destinada para la identificación o consumo homosexual, y que ellos convierten en modelos de vida, imitando los personajes o modelos de marca admirados, ampliando su significación inicial.

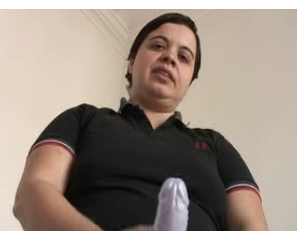
Para finalizar, los artistas mezclan las imágenes documentales de una serpiente comiéndose un huevo, junto a un video porno de un/a *stripper* intergénero que exhibe sus pechos “siliconados” y su “micro-pene” para pasar a una escena *queer* en la que una “butch” –“marimacho”-, que habla de sí misma en masculino, y un “marica sumiso”, el cuál es tratado en femenino como “putita” o “cerda”, practican sexo sadomasoquista. Durante este encuentro se critica abiertamente las bases de la Teoría *queer* con frases como: “Me siento como un péndulo, el péndulo de Foucault” o las referencias explícitas a una de las figuras más representativas de la Teoría *Queer* en el Estado Español, Beatriz Preciado. A ella le dedican algunos enunciados directos como: “Tienes el coño más grande que Beatriz Preciado”; “Llámame puta. Dime: Beatriz eres una puta”; “Si, Beatriz, que tú lo que quieres es que te la metan bien gorda”. En la ultima escena, el “marica sumiso” acaba con semen en su cara, lo que da a entender la eyaculación de la mujer “butch” sobre el hombre.



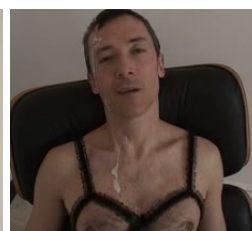
Serpiente



Stripper intergénero



Butch



“Marica sumiso”

Los estereotipos representan una forma de identificar a los componentes de un colectivo social determinado en relación a un conjunto de características identitarias fácilmente reconocibles. Se construye instalando una serie de señas en un individuo, como si fuera representativo del carácter y la fisonomía de un grupo particular. El estereotipo se considera una forma despectiva de representación, sin embargo, estos estereotipos a menudo representan a un individuo “auténtico”, que sí existe dentro de algunas subculturas. En lo que respecta a las subculturas gays y lesbianas también se generan algunos estereotipos como la *butch* y el “marica”, que constituirían los dos estereotipos más habituales a la hora de representar lo homosexual femenino y masculino.

Los artistas no sólo desmontan el concepto de identidad de género, como sistema obsoleto de categorías, sino también las diferentes identidades consideradas *queer*: trans, maricas, bolleras. Las categorías representadas en esta pieza no vienen más que a reafirmar la imposibilidad de categorizar la masculinidad. Esta variedad es la que permite hablar de masculinidades, en plural. En la pieza, además, los artistas utilizan el lenguaje para desestabilizar el orden establecido. La perversión que supone la apropiación de los pronombres y los nombres femeninos por parte de los hombres homosexuales, o de los masculinos, por parte de las mujeres lesbianas permite, citando a Butler (2007, 244): “multiplicar los sitios posibles de utilización de los términos y mostrar la relación arbitraria entre significante y significado, además de desestabilizar y activar el signo.”

Esta obra también les sirve para hacer una crítica demoledora de la aplicación excesiva de la Teoría *Queer* por parte de los movimientos LGBTQ, así como una llamada de atención al peligro que supone la reciente asunción de lo hipermasculino en el seno de la homosexualidad gay y lesbiana que imitan, tanto en el lenguaje como en las formas, la violencia homófoba y misógina ejercida por el “macho” contemporáneo. Uno de los actos más relevantes de esta pieza es la puesta en escena de aquellas identidades censuradas y condenadas por la industria audiovisual, y más específicamente, por la publicidad. Los parámetros a seguir en la imagen publicitaria se tornan crueles en el caso de la imagen de un gay o lesbiana que pueda herir la sensibilidad colectiva. Ser afeminado o “marimacho” se convierte en una cualidad vergonzante y a combatir en cualquier campaña publicitaria. Un claro ejemplo de falsa normalización. Lo que se persigue, como apuntan Ricardo Llamas y Paco Vidarte en *Homografías* (1999), es una selección de los caracteres gays y lesbianos, escogiendo aquellos que benefician al colectivo homosexual de cara a la sociedad heteropatriarcal, extinguiendo aquellos que entren en conflicto con la norma.

A la sociedad le molesta habernos tendido la mano y que ahora queramos quedarnos con el brazo entero. Así que, algunos asesores de imagen han considerado que lo mejor para nosotros es elegir al homosexual y a la lesbiana del año o del mes o del milenio que sean nuestros representantes legítimos de cara al público: se nos recomienda tener una pareja estable y que dure lo más posible, en un proceso de heterosexualización creciente. (Llamas & Vidarte, 1999, 13)

Hechos reales (2007)

Andrés Senra



Andrés siempre ha trabajado con los conceptos de identidad, y sobre todo, la homosexualidad. Lejos de considerarlo un tema desfasado o que ya no está en boga, estas obras nos demuestran como la homofobia sigue presente en nuestros días y cómo sus imágenes, en las que se representan abiertamente relaciones homosexuales o imágenes homoeróticas, son necesarias para compensar el vacío que suponen en el imaginario contemporáneo. Su trabajo no suele tener presencia en los galerías, museos y pantallas más reconocidos del Estado Español, como hemos apuntado anteriormente, sino que el artista los exhibe a través de las redes sociales, su propia Web y otros espacios alternativos e independientes, como es el caso de este proyecto, realizado específicamente para su exhibición en la galería independiente “Espacio MenosUno” (Madrid).

El proyecto está constituido por la pieza de video que analizamos, una serie de fotografías y una acción que realizó el día de su presentación. A través de su capacidad multidisciplinar, Senra trabaja en el desmontaje de los elaborados códigos y lenguajes que los *mass media* utilizan para legitimar su actuación, tomando distancia de esta forma entre “lo que sucede” y “lo que se cuenta”. El eje central del proyecto es el cuestionamiento del tratamiento mediático-comercial de la realidad, y “lo real”. A través del uso del lenguaje simbólico y su representación, el artista destapa la perversión del sistema capitalista y su

mediatización, haciendo partícipe al espectador de las diversas lecturas distorsionadas de esta obra.

El video se compone de dos narraciones independientes. La primera parte se localiza en una habitación, de estilo barroco, donde participa el propio artista que actúa de director de escena tocando la batería. Al primer toque, aparece un joven sin camiseta portando una caja; al segundo toque, el mismo chico introduce su cabeza en la caja, y al tercero, llega, un último chico, que es pisoteado por los otros dos. Posteriormente, uno de ellos, arrodillado, comienza a excitar el pene de otro de los actores, hasta que finalmente lo agarra fuertemente al estar erecto. Aquí los límites entre el deseo y la excitación pornográfica no están muy claros, ya que tal y como argumenta el propio Andrés Senra en una entrevista, “da la sensación de que las emociones, en un momento dado, pueden resultar pornográficas.”¹⁰² Esta secuencia finaliza con el rótulo: “Kill them all” (Matarlos a todos) pintado sobre el suelo, en referencia a la obra de Jon Mikel Euba: *Kill'em all* (2002), donde también aparecían jóvenes en actitud violenta.



La segunda parte del video está ambientada en un bosque oscuro y abandonado, la atmósfera nos remite a los espacios al aire libre donde se practica *cruising*. En este espacio, aparecen un chico herido en el brazo, dos chicos tatuados y un motorista con su *Harley Davidson*. Todos comienzan a correr hasta llegar a un muro, donde dos de ellos muestran sus antorchas. Comenzamos a escuchar el aullido de un lobo, en referencia a la mítica frase de Thomas Hobbes “el hombre es un lobo para el hombre”, tal y como reconoce el artista en la citada entrevista. Vemos la secuencia en la que tiene lugar una paliza en medio del

¹⁰² DÍAZ GUARDIOLA, Javier (2011): “Entrevista a Andrés Serna” en *ABC* (16 de abril de 2011). Disponible en: <http://www.abc.es/20110415/cultura/abci-abcculturalartedos-201104151251.html> (Consultado el 12 de enero de 2012).

bosque. Posteriormente, el video finaliza con uno de los jóvenes colgado de un árbol por lo pies, mientras otros dos lo observan.



Una de las referencias más claras en este video, sería una crítica directa a la presencia constante de la homofobia en nuestra sociedad y en los medios de comunicación. Los modelos que aparecen en el video no muestran ningún tipo de emoción, están en un estado de permanente melancolía y a su vez de desconcierto. Actúan como estatuas, ralentizando sus movimientos. No son conscientes de su participación en una agresión, están abstraídos de la realidad. Los personajes aparecen inmersos en situaciones en las que se pone en evidencia las relaciones de poder ejercidas por el patriarcado y la intolerancia de nuestros días.

Consideramos que con esta pieza, Andrés Senra va más allá de la representación de la violencia contra los gays, sino que consideramos que detrás de esta crítica, se encuentra la denuncia de la violencia entre los gays, conectando de esta forma, las imágenes homoeróticas de la primera parte con la violencia explícita de la segunda. Si en los setenta e incluso ochenta, el colectivo gay tomó los símbolos de la masculinidad hegemónica como forma de trasgresión, ridiculización y crítica a ese “macho” poderoso; en la actualidad, no podemos asegurar que el uso de estas prácticas tengan sólo una intención crítica, sino que puede que se haya llegado a una situación inversa, en la que esa actitud represiva haya sido asimilada como propia.

La adopción por parte del colectivo homosexual del estilo “macho” ha sido defendida por algunos sectores como una forma de subversión de los roles heteronormativos de género, sin embargo, para teóricos como Leo Bersani (1995), la adopción de los signos del “macho” no responden a un deseo de erosionar las nociones de

masculinidad convencionales sino que es una estrategia para asegurarse compañeros sexuales. Tal y como este mismo autor reconoce, la parodia y la excitación sexual son incompatibles. Sus reflexiones nos hacen dudar de las relaciones existentes entre hacer sexo y las consecuencias políticas que de ello se derivan. Para Bersani, la homosexualidad siempre había sido considerada un acto de radicalismo político, pero este “deseo” por identificarse con los “enemigos machistas”, “masculinistas”, homófobos y misóginos plantea algunas disyuntivas. A través del respecto y el miedo al machismo, muchos homosexuales corren el riesgo de idealizar ciertos modelos masculinos y considerarse inferiores a ellos. El deseo homosexual puede llevar a la identificación amorosa con el enemigo. En definitiva, esto constituye una fantasía por un lado inevitable, pero actualmente, consideramos inadmisible.

Una verdadera identidad política gay implica entonces, una lucha no sólo contra las definiciones de la masculinidad y de la homosexualidad tal y como son reiteradas e interpretadas por los discursos sociales heterosexistas, sino también contra esas mismas definiciones tan seductoras como fielmente reflejadas por aquellos cuerpos masculinos (en buena medida inventados y contruidos culturalmente) que llevamos en nosotros mismos como fuentes de excitación. (Bersani, 1995, 96)

BOMBÓN. La causa de mi deseo (2003)

Eduardo Sourrouille



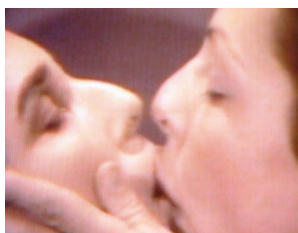
Comunicar a alguien los propios deseos sin las imágenes sería brutal. Comunicarles las propias imágenes sin los deseos un aburrimiento. Pero en ambos casos, resulta fácil. Comunicar los deseos imaginados y las imágenes deseadas es la tarea más ardua. (Agamben, 2005, 68)

Eduardo Sourrouille trabaja especialmente con la fotografía, aunque el video tiene un peso importante en su trayectoria artística. Su trabajos se centran en la representación del amplio concepto del amor y de cómo éste afecta a la identidad individual. También, muchos de sus trabajos cuestionan el esencialismo del género y la fragilidad de los estereotipos, además de reflejar su interés por la representación y la mayor visibilidad de la homosexualidad.

La pieza de video *BOMBÓN. La causa de mi deseo* se basa en una discusión sobre las relaciones románticas, la atracción y la lucha. Eduardo Sourrouille explora los aspectos más íntimos de nuestras relaciones con los demás y con nosotros mismos, analiza el amor como motivo de unión e hilo conductor de las relaciones; así como la pérdida de la individualidad de los cuerpos hacia una nueva identidad cambiante y voluble.

El video comienza con el rostro cubierto de chocolate del propio artista hasta que aparece en plano otro hombre, completamente limpio. Posteriormente Sourrouille comienza a besarle de forma intensa y forzada. Primero le besa, después le lame hasta que comenzamos a escuchar los gemidos de su ansía, sus ganas de tenerlo. Desde el inicio, el amante no le corresponde, no abre la boca, pero se deja hacer, tomando distancia y con una actitud de indiferencia. Finalmente, tal y como apunta Gabriel Villota (2004, 13), el otro empieza a ser “contaminado” por los besos de su compañero, se convierte en partícipe de ese juego erótico que le están ofreciendo –la tensión entre ambos cuerpos va en aumento-. Los dos rostros comienzan a ser indistinguibles, llenos de chocolate y de saliva, el uno del otro. La interacción entre ambos cuerpos va creciendo, hasta que el “deseo por poseer al otro” se convierte en un “deseo por convertirse en el otro.” Esta sensualidad contrasta con la frialdad del entorno, cuyo único decorado es el color gris de la pared de cemento de fondo. Finalmente, los dos cuerpos comienzan a balancearse suavemente ante la cámara, que permanece en un constante primer plano fijo, registrando el movimiento sensual de la pareja, hasta la desaparición por completo de los dos cuerpos.

Este trabajo de Sourrouille entronca, en cuanto al primer plano del beso, con otros trabajos de artistas españoles/as, donde también se representa la pasión y deseo de cuerpos del mismo sexo, a través del acto de besar, como las piezas de videoarte *Female Sensibility* (1974) de Linda Benglis y *Un beso* (1996) de Cabello / Carceller o la famosa fotografía de Juan Hidalgo *Un beso más* (2003). A diferencia de estas piezas, en el trabajo que analizamos no hay diálogo, pero sin embargo hay viscosidad y fluidos, que se intercambian entre los dos protagonistas.



Female Sensibility (1974)



Un beso (1996)

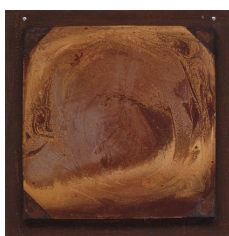


Un beso más (2003)

En cuanto al chocolate, el uso de este alimento en el arte nos remite a dos importantes figuras del arte contemporáneo como son, Joseph Beuys, integrante del movimiento Fluxus, quien se dedicó sobre todo al aspecto calórico y energético del material; y Dieter Roth, el cuál explotó la cualidad efímera y transitoria del chocolate. El chocolate tiene la cualidad de afectar a los cinco sentidos a través del color, el aroma y la textura. El uso de este material por parte de numerosos artistas, entre los que destacan Vik Muniz o Sonja Alhäuser, les permite a los artistas estimular los sentidos del espectador y jugar con algunas de sus connotaciones como el romance, la lujuria y la gula.



Fat Chair (Beuys, 1964)



Basel on the Rhine (Roth, 1969)



Chocolate machine (Alhäuser, 2011)

El artista plantea un ejercicio de percepción subjetiva que nos conduce, si lo tomamos metafóricamente, a la idea de la sexualidad vergonzosa, de la que deriva el erotismo. El erotismo está del lado de la pasión y su materia es el cuerpo, de lo que trata el erotismo es de una expedición por los placeres y displaceres del sexo, de un desafío, de una aventura que traspasa la piel y la carne; una dialéctica corporal y de los sentidos con una pareja, donde impregnados por la pasión se olvidan en el acto erótico de los fines de la procreación, como se puede reflejar en la pieza analizada.

Como apuntan Ricardos Llamas y Paco Vidarte (1999, 12), “hay homosexuales horrorizados por tener que soportar el ‘lastre’ que suponen otros homosexuales plumíferos, ostentosos, petardos, promiscuos, que se besan en público, que tanto ‘prejuicio’, eso dicen, suponen para su mejor integración y adaptación a una sociedad tolerante.” Sourrouille no sólo no oculta su homosexualidad sino que la muestra orgulloso a través de este beso. Reivindicando de esta forma la ausencia de este tipo de representaciones en el imaginario audiovisual contemporáneo, plagado de besos heterosexuales.

La tentación vive arriba (2004)

Eduardo Sourrouille



El humor y el juego son dos de los elementos más importantes que se pueden apreciar en el trabajo de Eduardo Sourrouille. Un artista centrado en la *performance*, la auto-representación del yo y la puesta en escena de la identidad y las realidades subjetivas. La cuestión de la identidad siempre se muestra en relación con su visualización y la representación del yo vinculada a las estructuras de construcción cultural identitaria. No sólo la cultura es un elemento central en la construcción de la identidad, sino como muestra el trabajo de Sourrouille las relaciones familiares y afectivas son básicas en la configuración del conocimiento y la edificación del individuo. Unas relaciones que contienen una serie de estructuras de poder, dominio, sometimiento y deseo que son las que el artista intenta analizar y desvelar a través de su interpretación y representación en sus obras.

Al igual que en la pieza *BOMBÓN. La causa de mi deseo*, el artista vuela a utilizar la misma técnica de “contaminación” en *La tentación vive arriba*, esta vez no es a través del chocolate, sino a través de una pintura o producto negro viscoso. Con el mismo fondo y el mismo plano fijo del video citado, la pieza comienza con unos pies que llevan una especie de tacón –prótesis- injertado en los talones; esta imagen ya nos conduce a la idea de concebir los tacones no como un accesorio de la feminidad sino como algo impuesto y vinculado a ella; ya que, aunque las piernas sean velludas y podamos pensar que pertenecen a un varón, la carga simbólica del tacón desacredita esa interpretación y esos pies pasan a

formar parte del cuerpo de una mujer. Mucho más, cuando desde una perspectiva heteropatriarcal, observamos que a continuación aparecen los pies “planos” –sin género marcado- de otro varón. Los pies “entaconados” se revelarán contra los “planos” en una lucha de patadas hasta que finalmente, los tacones salgan de plano, dignamente, y los pies “planos” le sigan. Los pies quizás están enredados en una pelea, pero quizás no es una pelea lo que está ocurriendo con los cuerpos, sino todo lo contrario, un acto sexual por el cual los pies de uno y los tacones del otro chocan constantemente.



Aunque, la masculinidad se ha convertido por fin en una categoría críticamente visible, y por tanto, sujeta a definiciones históricas y revocables, sigue tornándose como un elemento inamovible y por supuesto, infranqueable. El video supone principalmente una crítica a la representación de la pareja heterosexual, en cuanto, a la intervención de un complemento o atributo que diferencie los cuerpos en dos géneros identificables; en este caso, a través el tacón –dolor, sufrimiento, deformidad- frente a la naturalidad y esencialidad del cuerpo masculino, que no necesita de ningún elemento para su identificación como tal.

Es significativo como todos los elementos identificados con la masculinidad han sido trasvasados al cuerpo de la mujer y no sólo están permitidos sino que además son motivo de celebración: el uso de los pantalones, el uso de las camisas de cuadros, incluso los cortes de pelo a lo “garçon” y como todavía en el siglo XXI, la mayor parte de los complementos o elementos definitorios de la feminidad son totalmente censurados en su aplicación al cuerpo masculino: el uso de tacones, la falda o el maquillaje. El artista hace una crítica a este tipo de asimilaciones o identificaciones que conectan actitudes, atributos, colores o prendas de vestir con un género determinado, a través del uso del tacón. Un calzado, ya utilizado en el siglo XVI por los hombres venecianos o por Luis XV en la

Francia del siglo XVIII, y conectado al fetichismo como el tacón creado por Perugia para la cantante parisina Mistinguett, a la seducción como los usados por Marilyn Monroe en el filme al que hace alusión el título de esta pieza *La tentación vive arriba* (Billy Wilder, 1955) o también, por qué no, al falo como símbolo del pene, tal y como queda reflejado en los tacones-pene utilizados por la cantante Lady Gaga.



Luis XV de Francia



Mistinguett



Marilyn Monroe



Lady Gaga

La idea de una identidad de género original o modélica es objeto de parodia dentro de las actuaciones del travestismo. Para Judith Butler (2007, 269), el travestismo es una de las mejores parodias de género, donde se manifiesta de forma más evidente la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia. Ningún tipo de travestismo es considerado auténtico en la sociedad patriarcal, ya que cualquier hombre que se trasviste es inmediatamente tachado de ser una mujer, estar afeminado o ser homosexual. De hecho, “no es un accidente que los travestis son normalmente vistos como homosexuales; después de todo, cualquier hombre que es afeminado no puede ser heterosexual, debe de haber algo mal en el él.” (Woodhouse, 1989,136). Sourrouille invierte perversamente esta mirada patriarcal que vería en su video el baile o juego de un hombre y una mujer, tan sólo por el elemento de los tacones, al desubicar la asignación normativa de este atributo normativamente femenino.

Esta estigmatización del “travesti” no es más que una consecuencia directa de la batalla o guerra abierta del patriarcado contra todo lo que proceda del mundo femenino. El travestismo evidencia la diferencia entre identidad de género y orientación sexual; ya que puede ser homosexual o heterosexual. Si nos atenemos al mundo anglosajón, travestismo se suele utilizar para referirse a los heterosexuales que tienen el deseo fetichista de usar la ropa del otro sexo, y *drag queen* / *drag king* para los gays y lesbianas, respectivamente, que

visten ropas del sexo opuesto. La actuación travesti modifica los patrones que diferencian la anatomía biológica del sujeto y el género que interpreta. De hecho, esta tipo de *performances* ponen en cuestión la triple dimensionalidad contingente a la significación corporal: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación o *performance* de género.

Escenario Doble (2004)

Virginia Villaplana



Virginia Villaplana es una artista que compagina su labor artística con la crítica y la Teoría; es autora, tal y como apuntamos en el capítulo dedicado al “Estado de la Cuestión” de la Tesis Doctoral *Nuevas Violencias de Género, Arte y Cultura Visual* (2008). Además es profesora del Departamento de Información y Documentación de la Facultad de la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Murcia, así como miembro del equipo editorial de la revista semestral de la misma universidad *Arte y Políticas de Identidad*. Además de su labor docente, la autora ha sido comisaria junto a Berta Sichel y Remedios Zafra del programa *Cárcel de Amor. Relatos Culturales sobre la Violencia de Género* (MNCARS, 2005) y en solitario del proyecto *El instante de la memoria* (MNCARS y Espacio OFF Limits, 2009).

Tanto su trayectoria académica como curatorial, junto a su carrera artística le han convertido en una de las personalidades feministas más importantes del panorama teórico-crítico y artístico del Estado Español. La artista lucha contra la sociedad heteronormativa y las desigualdades de género impuestas por el patriarcado a través de un “contra-cine” y piezas de video arriesgadas, a través de las cuales reelabora nuevas nociones de “realidad” y “ficción”.

La obra “Escenario Doble” forma parte junto a la pieza *Retroalimentación* (1998) del díptico *Escenario Doble, género, DIY y feminismo* (1998-2004). Este díptico viene a constituir un ensayo audiovisual sobre los gestos, modos, lenguajes y performatividad, en general, en la que se cimientan los géneros, así como los estereotipos que representan. En *Retroalimentación*, Villaplana parte de la experimentación y el activismo feminista *queer*, construyendo un videoclip experimental a través de un foto-montaje de las prácticas de intervención *queer* realizadas por el colectivo LSD, a través de una de sus personalidades más visibles, la activista Fefa Vila. Un colectivo constituido, como apuntamos anteriormente por Erreakzioa-Reacción (Estíbaliz Sádaba y Azucena Vieites) y el cuál participó activamente Virginia Villaplana.

LSD desarrolla sus actividades entre los años 1993 y 1997, periodo durante el cuál publican los fanzines *Non Grata* y *Bollocine*, donde se ponían en entredicho muchos de los discursos imperantes sobre la cuestión feminista y *queer*, tanto en los *mass media* como en la sociedad y en el campo de la política institucional, tomando como referencia estética la iconografía de la obra de Bárbara Kruger. En 1994 realizan su primera exposición fotográfica *Escultura Lesbiana*, en la que el cuerpo lesbiano irrumpe en escena, como cuerpo disidente y orgulloso. Cada proyecto del colectivo representa una mirada propia cargada de subversión en torno a los deseos y placeres lesbianos, que transgrede las representaciones previas del lesbianismo feminista (homogeneizadoras y sexualmente no explícitas) y las dirigidas a un público heterosexual masculino (lesbianas hipersexuales con apariencia muy femenina).



Retroalimentación (1998)

La obra *Escenario Doble* se centra en el análisis crítico de las relaciones entre género y sexo, las construcciones de identidades sexuadas y su visibilidad social. Es una pieza de corte documental donde Virginia Villaplana, en colaboración con Angelika Levi, se centra en el cuestionamiento de la conexión natural entre sexo biológico e identidad de género siguiendo los paradigmas de la Teoría de la performatividad de Judith Butler, y la problemática de la “masculinidad femenina”, tomando como referente teórico los trabajos de Judith Halberstam al respecto. La acción se divide en un doble escenario: una doble estrategia visual y narrativa que se compara y a su vez, complementa. por un lado, se muestra la entrevista con Marco, un joven transexual andaluz MaH que trabaja en la costa levantina. El chico, en un constante plano medio, narra de forma relajada, las fases hormonales que ha tenido que atravesar hasta llegar a poseer su aspecto físico actual, sus relaciones sentimentales, los costes y dificultades para la reconstrucción del pene, así como su integración social, laboral e incluso familiar. Esta parte nos remite inmediatamente al video documental de Cecilia Barriga: *El camino de Moisés*, realizado también en el año 2004. En ambos videos un transexual MaH nos cuenta su experiencia y su trayectoria personal. Aunque la puesta en escena es completamente distinta; en el caso de Villaplana, muestra un plano medio fijo constante donde el espectador imagina mentalmente las situaciones que narra el protagonistas, algo que no ocurre en el video de Barriga, donde somos testigos a través de la propia imagen de prácticamente cada una de las acciones que el protagonistas va describiendo.



Marco en *Escenario Doble* (2004)



Moisés en *El camino de Moisés* (2004)



La diferencia esencia entre *Escenario Doble* y la pieza de Cecilia Barriga serían las secuencias paralelas a la historia de Marco, la acción *drag king* de la *performer* francesa Myriam Marzouk. En esta acción, la artista francesa, ataviada con elementos que exageran la expresión física femenina comienza a componer en el escenario un cuerpo de hombre a

partir de ropas y elementos relacionados tradicionalmente con la masculinidad. Posteriormente, la artista realiza un “simulado” acto sexual con la figura invisible, para posteriormente invertir los roles. Ella se tornará en un hombre que tendrá actos sexuales con una mujer “invisible”. Todo ello, acompañado de una sensual música diegética.

Ambas historias se complementan, al mismo tiempo que Marco cuenta cómo tiene que vestirse de hombre, Mazouk comienza a vestir a su hombre “imaginado”. De esta forma, Virginia Villaplana desmonta la supuesta naturaleza biológica del género, a través de la historia personal de Marco, y por otra parte, muestra su performatividad a través de la acción de Myriam Marzouk (figurativa en este caso y real en el caso de Marco). La naturalidad y sencillez formal de la entrevista de Marco desentonan con la sórdida y lúgubre acción teatral, ofreciendo, desde diferentes ópticas, dos formas de cuestionar la construcción de la identidad de género. La elección de los escenarios y el montaje revisan las nociones de subjetividad y género como nociones permeables y fluidas.



Al afirmar que alguien asume un “sexo” se crea la sensación de que ese sujeto elige libremente qué “sexo” quiere tener, como si se tratara de una elección meditada. Pero si lo que marca esta “elección” es la producción forzada del sexo dentro del aparato heteronormativo, la asunción de un sexo se convierte en una elección obligada. La formación de estos cuerpos sexuados no se realizará a través de una serie de acciones en subordinación a la norma, sino que serán un conjunto de acciones movilizadas por la propia normatividad. Cuando se entiende la identificación como una fantasía hecha realidad presupone algo idealizado y anhelado, cuyo efecto más inmediato es su significación y reflejo corporal. Es decir, actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia mediante un conjunto de ausencias que evocan el principio organizador de la identidad. Como reconoce Eve Kosovsky Sedgwick (1995, 13), “como mujer, soy

consumidora de masculinidades, pero no más que los hombres; y, como los hombres, yo como mujer también soy creadora de masculinidades y de la *performance* de ellas.”¹⁰³ Según Kosowsky Sedwick, las mujeres que mejor puede hablar sobre la identidad de género son aquellas que alzan su voz directa y elocuentemente sobre la masculinidad.

No todas las transexualidades suponen un desafío a la masculinidad hegemónica, ya que están las que imitan un original heterosexual o las que han creado su propia identidad de género. El cuerpo biológico no marca la identidad sexual ni el género, sino que es un complejo acto de autodefinición y construcción en el que es a través del cuerpo vestido, y no el desnudo, donde se manifiesta el propio deseo. De hecho, la transexualidad moderna será posible gracias a la capacidad médica de realizar operaciones de reasignación de sexo. La transexualidad es considerada por la heteronormatividad como la solución a la desviación de género; siempre que el transexual MaH se opere de las mamas e injerte un pene y el transexual HaM se aumente los pechos y se ampute el pene. Como demuestra este ensayo visual junto a la pieza de Cecilia Barriga, la cuestión fálica identificada “perversamente” con el pene dará la clave de la identidad de género de los sujetos.

Las fronteras que separan la transexualidad del transgenerismo no está definidas y los espacios de hibridación entre géneros no constituyen áreas de movilidad, libertad y mestizaje, sino que una parte de estos cuerpos “trans” se identifican con auténticos géneros queer e identidades comprometidas con formas de corporeidad fundamentalmente no normativas. El discurso transgénero entiende el género como un dispositivo de autodeterminación a disposición de la voluntad de los individuos. Este discurso, basado en la teoría queer, reconoce géneros no-hombres y no-mujer a través de la proliferación de *performances* individuales que están generando nuevos géneros, desnaturalizando a su vez, el propio concepto de “género”. Es aquí donde radica la distinción entre el transexual que busca la pertenencia a un sexo u otro y el transgénero, quien juega con el género, en su búsqueda de un espacio sin definición ni categorías de género.

¹⁰³ KOSOWSKY SEDWICK, Eve (1995, 13): “As a woman, I am a consumer of masculinities, but I am not more so than men are; and, like men, I as a woman am also a producer of masculinities and a performer of them.” (Traducción propia).

3.3. VIDEOARTE: LA DIGITALIZACIÓN COMO PRINCIPIO DE LA TECNOLOGÍA AUDIOVISUAL DEL SIGLO XXI

En este recorrido hemos analizado obras que superan las barreras impuestas por las concepciones tradicionales del videoarte que nos han permitido construir una definición abierta y flexible del videoarte. Los diferentes formatos, narraciones y sistemas de proyección presentes en el conjunto de las cincuenta obras nos sirven para describir los diferentes modelos de videoarte que coexisten bajo una misma denominación en el arte contemporáneo del Estado Español. A continuación, ponemos en diálogo las piezas analizadas, a través del cual pretendemos demostrar la descategorización del videoarte.

El análisis realizado nos muestra como ya en el siglo XXI las tensiones entre videoarte y televisión han desaparecido. Ambos medios han tenido una evolución diferente desde la aparición del video a mediados de la década de los sesenta. Además, la llegada de la “era digital” ha sido concluyente en la disgregación de ambos medios porque la textura de la imagen se vuelve homogénea, al igual que el registro y reproducción del sonido. Todo lo contrario sucede con el cine experimental; ya que si en un principio lo que le separaba principalmente del videoarte era el formato de registro, actualmente la digitalización ha acabado con las fronteras entre ambos y ha provocado su fusión en un mismo medio inmanente, tanto a nivel formal, técnico y estético.

Del mismo modo, la llegada de la tecnología digital e Internet han introducido al videoarte en una nueva batalla de territorialidad artística, con respecto a sus conexiones e identificaciones con el arte digital, la animación o el videoclip tal y como queda reflejado en el artículo “Representación mediática de las relaciones sexuales y afectivas” (Cerdán; Capdevilla & Tortajada, 2008). Consideramos que estos nuevos medios están en pleno desarrollo y la delimitación de sus campos de acción en la actualidad sería irresponsable y precipitado, ya que supondría su condena a la categorización.

Uno de los aspectos más conflictivos ha sido y continúa siendo la presencia del documental en el videoarte. Cada vez que pensamos en “documental” utilizamos el concepto de “lo real” para distinguirlo de la ficción, pero ¿qué es lo real? ¿tiene sentido identificar lo documental como un registro de la realidad? Que las propiedades formales y estética del documental están cambiando es algo visible tal y como apunta María Luisa Ortega en su artículo “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación” (2005, 185-217) donde repasa la “domesticación” de la fragmentación, la nueva temporalidad narrativa surgida del cine directo y el *verité*, el empleo de actores y guión en la reconstrucción documental o el nuevo impulso de la subjetividad en la no-ficción contemporánea. No seremos nosotros los que concluyamos un debate que se inició prácticamente desde el mismo surgimiento del cine, pero entendemos que ni toda ficción es fantasía, ni todos los documentales representan la realidad. Toda ficción y todo documental muestran una realidad dentro de una multitud de realidades posibles.

Durante nuestra investigación este hecho es manifiesto. Si bien, formalmente, podríamos considerar como documentales las piezas *El camino de Moisés* (Cecilia Barriga) o *Goierri Konpeti* (Garmendia / Mendizábal); esta supuesta veracidad se rompe con los “falsos documentales”, entre los que se encontraría *Hooley* (Félix Fernández) o *Supercampeón* (Carles Congost). Si ya estos casos constatan la frágil barrera, formal y estética, entre documental y falso documental, el problema se complica a la hora de analizar piezas híbridas como sería el caso de *Escenario Doble* (Virginia Villaplana) donde se mezclan la entrevista y la *performance*; *Arcángel* (Javier Codesal) donde se funden el video y la poesía, *Padre-Hembra* (Javier Codesal / Álex Francés) que alterna imágenes documentales junto a una acción performativa; *Hechos reales* (Andrés Senra) quien reinterpreta noticias reales a través de una interpretación libre; *Arquitectura para el caballo* (Fernando Sánchez Castillo) una acción teatralizada que recrea la represión franquista; y así podríamos continuar con el resto de las obras seleccionadas, ya que toda pieza audiovisual tiene su parte de ficción y parte documental. Incluso la animación *Bonjour Baudrillard* (Manu Arregui) en la que el propio artista, a través de su *alter ego* virtual, nos narra sus sentimientos o el video de “reciclaje / apropiacionismo” *Transporters* (Genderhacker) que documenta las imágenes homosexuales censuradas a lo largo de la historia del cine. Por lo

tanto, consideramos que la noción “documental” como categoría dentro del videoarte queda anulada en el momento que utilizamos “lo real” como criterio diferenciador.

Otra categoría no menos problemática sería la *performance*, ¿en qué categoría pertenecen aquellas obras que recrean una historia *ficcionada* a través de una *performance*, cuya acción es registrada en tiempo real? ¿Y las acciones registradas que después son sometidas a un riguroso montaje? Dentro de nuestro estudio de caso nos encontramos con algunas obras que nos interpelan con esta cuestión como sería el caso de *51 géneros y 11 de media* (Miguel Benlloch) en las que el propio artista cuestiona la identidad de género en el caso de la primera y el tamaño del pene en la segunda pieza; *Reversible* y *Ensayo n° 1: sobre la creación* (Félix Fernández) donde también el propio autor es el protagonista de ambos videos, introduciendo efectos digitales como el desdoblamiento de la imagen en el caso de la primera obra o el *chroma key* en el caso de la segunda; *Recoil* y *Home* (Sergio Prego) en las que el artista registra su cuerpo a través de distintas cámaras que producen el conocido efecto “matrix”; *Instrucciones de uso* (Cabello / Carceller) donde una mujer interpreta las acciones necesarias para alcanzar el modelo de masculinidad hegemónica; *Retrato invertido* (Álex Francés) donde el artista se desdobra en su propia madre; *18591372-N* (Pepo Salazar) donde la *performance* tiene lugar en el mismo espacio donde posteriormente se expone la obra; *Desaparezco* (Felipe Ortega Regalado) en la que se muestra la evolución del cuerpo del propio artista o el caso de *Mear en espacios públicos o privados* (Itziar Okariz) en el cual aparece la artista se registra, mientras orina en distintas localizaciones. En este espacio entre la ficción, el documental y la *performance* también se encuadrarían las obras *STP - La Joie de Vivre*, *STP presents SuperFerne* y *To Die For... (Power, Corruption & Lies)* (Joan Morey) en las que varios personajes realizan una *performance* a modo de documental tal y como sucede en las dos primeras piezas o a modo de secuencias cinematográficas en el caso de la tercera. En todas ellas, aunque se podría hacer extensible al resto de la selección, la propia intertextualidad de las obras impide su categorización narrativa.

Durante mucho tiempo se ha considerado el soporte electromagnético como el único criterio posible para la especificidad del videoarte. Pero actualmente, los formatos han cambiado, por lo tanto ¿cuáles son los herederos del soporte electromagnético? En esta categoría de nuevos “herederos” entraría muchos formatos diferentes. La digitalización homogeniza los formatos del videoarte. Si no fuera de esta forma, ¿dónde incluiríamos aquellas piezas realizadas con técnicas de animación o surgidas del reciclaje digital de imágenes procedentes del celuloide? En nuestro estudio de caso, la mayor parte están registradas en soporte digital, aunque contamos con una serie de piezas que demuestran la versatilidad en el uso de los soportes dentro del videoarte como serían las piezas en analógico como *Supercampeón* (Carles Congost) y *Mirar, mirar, mirar* (Roberto González Fernández) en Betacam SP; las piezas de súper 8 *Días Tronados* o *Manchas Resecas* (David Domingo): las animaciones en 3D *Coreografía para cinco travestis* y *Bonjour Baudrillard* (Manu Arregui) o los *found-footage*, digitalizados a partir de materiales cinematográficos como *El perfecto cerdo* (María Cañas), *Transformers* (Genderhacker) o *P.N.B. – Producto Nacional Bruto* (O.R.G.I.A.). Incluso en este apartado de nuevos formatos digitales podríamos incluir la obra *Mister Hyde I – Darkroom* (Carlos Aires) realizada con cámara infrarrojos.

El debate se amplía y se vuelve más difuso en el momento en el que aparece el denominado “cine experimental”. La problemática, además del formato de registro, vendría definida por otro factor o variable: el espacio de proyección. Aquí entrarían a colación las discusiones en torno a la *caja blanca* –museo- y la *caja negra* –sala cinematográfica-; debates que se desvanecen en el momento en el que el museo adapta las condiciones de proyección cinematográfica al espacio expositivo. Nos encontramos de nuevo con diferentes modos de exhibición que tampoco serían susceptibles de categorización, ya que la versatilidad en los diversos modos de exhibición es una constante. La mayoría de las obras que hemos analizado están pensadas para su proyección monocanal o sobre pared, aunque también hemos encontrado otras diferentes como sería la video-instalación y/o video-escultura en los casos siguientes: *MALAS FORMAS. Una historia que se cuenta con historias de otros* y *SOS. E3 - Servidumbre de la vida y el carácter de las sombras* (Txomin Badiola) que se insertan dentro de las esculturas de madera y otras obras fotográficas; *A/O*

(*Caso Céspedes*) (Cabello/Carceller) proyectado en una sala expositiva donde se recoge la documentación recopilada durante la investigación para la realización de la pieza; *Arcángel* (Javier Codesal) incluida dentro de la video-instalación compuesta además por las piezas *Lectura de Ibn Quzman* y *Lectura de manos*, que no han sido seleccionadas para el análisis, ya que no toman la masculinidad como tema vertebrador; la triple pantalla de *Kill'em All* (Jon Mikel Euba); *Hooley* (Félix Fernández) expuesta con fotografías de la propia obra junto con elementos de *atrezzo* y vestuario utilizados durante la realización; *Un universo a medida (Métrica Mundis)* (Javier Pérez) donde la pieza es proyectada junto con fragmentos de vidrio empleados para la obra; *18591372-N* (Pepo Salazar) expuesta junto con el resto de elementos empleados para su realización tal y como apuntamos en su análisis. También nos encontramos con piezas que han pasado por televisión como sería el caso de *El camino de Moisés* (Cecilia Barriga), obra que hemos incluido por su concepción artística, cuidado estético y su posterior programación en museos y centros de arte.

Con esta radiografía del análisis realizado durante la investigación queremos dar cuenta de las dificultades a la hora de intentar categorizar el videoarte. Una categorización contra natura del propio medio, que como hemos venido defendiendo surge ya en sus comienzos y llega a nuestros días envuelto en diferentes narratividades, formatos y formas de exhibición, que la digitalización se ha encargado de fomentar y enriquecer.

3.4. LA EXPLOSIÓN DE LOS CUERPOS. MASCULINIDADES INDOMABLES

En este apartado realizaremos una puesta en común de los análisis de las diferentes masculinidades representadas en las piezas de videoarte estudiadas a partir de la cuál podremos apreciar la amplia gama de masculinidades que conviven en la sociedad contemporánea. Es a través de su representación como se disuelve la concepción de la masculinidad hegemónica. La propia hibridación de las sexualidades y la mutabilidad de los géneros impide la clasificación seriada de la masculinidad.

En este espectro de masculinidades nos encontramos con cuerpos masculinos nacidos biológicamente mujer como sería el caso de *El camino de Moisés* (Cecilia Barriga) o *Escenario Doble* (Virginia Villaplana), donde dos jóvenes narran su experiencia y transición desde un cuerpo de mujer hacia un cuerpo de hombre: cambio de pecho, de voz, de vello y por supuesto, inversión hormonal. Además, en el caso de *Escenario Doble* también se deconstruye la identidad de género a través de la *performance*, al igual que en *51 Géneros* (Miguel Benlloch) o *18591372-N* (Pepo Salazar) donde son los propios artistas los que se encargan de cuestionar la imposición masculina a través de sus propios cuerpos y acciones.

Las mujeres masculinas han jugado un papel fundamental en la construcción de la masculinidad contemporánea. Algunas de las obras estudiadas en las que aparece representada serían: *Videomacho* (Andrés Senra), donde aparece una *butch* dominatix junto a un gay sumiso; y *To Rape Tim* (Girls who like porno), protagonizado por un grupo de mujeres que invierten las prácticas sexuales activas, atribuidas tradicionalmente al hombre, sometiendo al único hombre protagonista a todas las posturas sexuales, pasivas y sumisas, consideradas femeninas.

Si por una parte, ha sido a través de las prácticas sexuales como se ha subvertido la masculinidad y sus supuestos roles dentro de las mismas, existen otro grupo de obras que han representado la masculinidad femenina a través de la subversión de los estereotipos

masculinos hollywoodienses, donde se localizarían el tríptico que constituyen: *After Apocalypse Now: Martin Sheen - The Soldier, Ejercicios de poder. Casos: Liam Neeson - La lista de Schindler*, Fred MacMurray, Jack Lemmon - *El Apartamento* y *Casting: James Dean - Rebelde sin causa* de las artistas Cabello/Carceller. En estas obras, las artistas colocan en la imagen a mujeres que interpretan los roles interpretados tradicionalmente por hombres en el cine clásico hollywoodiense: *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955) y *El Apartamento* (Billy Wilder, 1960); y también a través del cine más reciente: *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) y *Apocalipsis Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Lo que sitúa al cine *mainstream* como uno de los medios audiovisuales de consolidación y reafirmación de los modelos de género hegemónicos. En el caso de *A/O Caso Céspedes* (Cabello/Carceller), aunque hay una clara alusión al filme *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), la pieza no se centra en desenmascarar al protagonista masculino del filme sino en la recreación de la vida de Elena/o de Céspedes. En *Instrucciones de uso* (Cabello/Carceller) también es una mujer masculina la encargada de deconstruir la masculinidad hegemónica a través de la imitación de sus actitudes más distintivas.

Tomando también el cine hollywoodiense como fábrica de reproducción de los modelos patriarcales y de afianzamiento de la masculinidad hegemónica, *Transformers (Genderhacker)* supone un trabajo de investigación sobre todas aquellas imágenes censuradas y/o olvidadas por la historia del cine, ofreciendo, a través de un *found-footage*, una radiografía visual de todas aquellas relaciones homosexuales y masculinidades femeninas que el “Código Hays” censuraba y la actual industria cinematográfica ha continuado haciendo, a través de las conocidas como “imágenes positivas”. Aunque no sólo es el cine “americano” el que se ha encargado de erigir este tipo de estereotipos normativos “hiper-masculinos” sino que el cine “español” también constituye un ejemplo representativo de ello, tal y como se expone en *P.N.B. – Producto Nacional Bruto* (O.R.G.I.A.) donde se desmonta el denominado “Manolo”.

El travestismo es uno de los temas de mayor proyección dentro del videoarte debido, por una parte, a las conexiones existentes entre videoarte-cuerpo-*performance*; y, por otra parte, a las cuestiones técnicas que permiten al videoarte desmontar todas las

constricciones impuestas por los binomios hombre / masculino o femenino y mujer / femenina o masculina. De esta forma, encontramos los protagonistas de obras como *STP presents SuperFemie* y *STP - La Joie de Vivre* (Joan Morey) y *La tentación vive arriba* (Eduardo Sourreille) quien convierte los tacones en un elemento “natural” de la masculinidad. En *Coreografía para cinco travestis* (Manu Arregui) se muestran los cuerpos virtuales de cinco jóvenes andróginos; “Retrato Invertido” (Álex Francés), supone la inmersión física del artista en el cuerpo de su propia madre, en lo que supone un ejemplo de la adaptabilidad y mutabilidad de los cuerpos.

Existen también algunos cuerpos masculinos que juegan con elementos, supuestamente propios de la feminidad, dentro de lo que podríamos denominar como “afeminamiento” de la masculinidad. Son cuerpos que emplean el amaneramiento y la provocación, explotando la parte femenina a los cuerpos nacidos biológicamente hombres como sería el caso de *Trust in me* (Bubi Canal) donde es el propio artista, caracterizado con elementos propios de virilidad como la barba, quien rompe su propia masculinidad a través de su colorido y ceñido traje; en *Bonjour Baudrilard* (Manu Arregui), un andrógino robot virtual comparte sus pensamientos sobre el sentido de la existencia; *Ensayo nº1: Sobre la creación* (Félix Fernández) muestra al propio artista realizando un símil con una joven niña y, por último, la obra *Supercampeón* (Cales Congsot) protagonizada por un cantante que se comporta con poses y actitudes afeminadas, en lo que sería la verificación de un nuevo modelo de masculinidad que incorpora y reivindica para sí misma nuevas poses, actitudes y discursos. En definitiva, estas obras nos muestran una masculinidad alternativa que muestra orgullosa la delicadeza frente a la violencia, la sencillez frente la fuerza y la sensibilidad frente a la dureza impuesta por el patriarcado al modelo viril.

Estos nuevos cuerpos masculinos ya no se muestran como “héroes caídos” sino como “héroes contemporáneos”, cuyos cuerpos están marcados por nuevos atributos. Tal sería el caso del cuerpo de Serigo Prego en *Recoil* y *Home*, donde el propio artista levita alrededor de sí mismo fundiéndose con los fluidos que emergen de su mismo organismo; la pieza *Kill'em All* (Jon Mike Euba) nos muestra un grupo de jóvenes desfallecidos después de su propia auto-destrucción. *Kolpez Kolpe* (Iñaki Garmendia) es una representación de

jóvenes asiáticos, supuestos representantes de la “masculinidad deficitaria”; En *Desaparezco* (Felipe Ortega Regalado) el cuerpo del artista se desvanece en la infinitud de la imagen blanca sobre la que se proyecta. Y la pieza *Un universo a medida (Métrica Mundis)* (Javier Pérez) ejemplifica esta fragilidad a través del símil entre el cuerpo desnudo, imberbe y albino del artista y las delicadas bolas de cristas que gravitan a su alrededor.

La fragilidad sobre la que se construye la masculinidad no es considerada por nuestra tesis como una debilidad sino como una oportunidad sobre la que apoyar la aparición de las nuevas masculinidades. La inconsistencia de la masculinidad hegemónica es la que permite la mutabilidad entre las diferentes identidades de género y sexualidades. La homosexualidad es una de las temáticas más empleadas en el videoarte, así como en el cine contemporáneo, que se ha ganado su propia categoría temática tanto en la denominación y clasificación de filmes como en diversos festivales. En nuestro estudio de caso, la homosexualidad es representada en *Mister Hyde I – Darkroom* (Carlos Aires) donde se muestran imágenes de hombres practicando sexo; *Hechos reales* (Andrés Senra) donde aparecen imágenes de relaciones homosexuales, y a su vez de crítica a la homofobia; *Manchas resacas* (David Domingo) plagada de erecciones fálicas y cuerpos masculinos desnudos y *BOMBÓN. La causa de mi deseo* (Eduardo Sourrouille) donde vemos el beso interminable de dos hombres. Otras recrean el proceso conocido como “salida del armario” tal y como se cuestiona en *Un mystique determinado* (Carles Congost) o la angustia de la aceptación homosexual, como sería el caso de *Reversible* (Félix Fernández), donde el artista lucha contra su propio yo; *Te quiero, no por lo que eres, sino por lo que soy cuando estoy contigo* (Félix Fernández / Andrés Senra) donde además de hacer referencia a la homosexualidad también se alude a los modelos de familia alternativos a la estructura familiar patriarcal.

Hay otros videos que nos transmiten el deseo entre los cuerpos masculinos y el propio erotismo de la mirada que registra esas imágenes, sin representar explícitamente la homosexualidad masculina. Esta mirada homosexual es palpable en *MALAS FORMAS. Una historia que se cuenta con historias de otros* (Txomin Badiola) donde se alternan

secuencias de la *performance* de dos jóvenes con imágenes de Caravaggio o fotografías donde aparecen chicos realizando una felación. En *SOS. E3 - Servidumbre de la vida y el carácter de las sombras* (Txomin Badiola) la acción se centra en el abrazo de dos jóvenes; *Padre-Hembra* (Javier Codesal & Álex Francés) exhibe imágenes morbosas del vestuario de un equipo de rugby; *Arcángel* (Javier Codesal) donde asistimos a la presentación de una compilación de los jóvenes cordobeses imaginados por el poeta Ibn Quzman; En *To Die For... (Power, Corruption & Lies)* (Joan Morey), el artista propone un juego entre tres hombres a través del fetichismo S/M; *Mirar, mirar, mirar* (Roberto González Fernández) muestra una retrospectiva de las imágenes de jóvenes coleccionadas por el artista a lo largo de diversos viajes.

La representación de la masculinidad hegemónica actualmente puede llegar a tener un objetivo y significado totalmente distinto al fundado durante su representación a lo largo de la historia del arte. De este modo, pueden aparecer hombres como en *11 de media* (Miguel Benlloch) que revientan su pene; otros cuya virilidad es comparada con *El cerdo perfecto* (María Cañas); de nuevo el estereotipo hollywoodiense, en este caso de Tom Cruise, es cuestionado en *Días Tronados* (David Domingo); piezas que vendrían a desmontar modelos de masculinidad “excesiva” como: *Negros (S, M, M)* (Jon Mikel Euba), que muestra un grupo de jóvenes que simulan actos violentos mientras ocultan su propia identidad; *Goierry Konpeti* (Iñaki Garmendia / Asier Mendizábal) donde aparecen un grupo de jóvenes obsesionados con las carreras de coches callejeras y el alcohol; el “estereotipo hooligan” es descrito a la perfección en *Hooley* (Félix Fernández); *Mear en espacios públicos o privados* (Itziar Okariz) es una serie de *performances* donde la artista orina de forma erguida al igual que los hombres; y *Arquitectura para el caballo* (Fernando Sánchez Castillo) que realiza una dura crítica al poder y dominio masculino durante la España de tardo-franquismo.

CHAPTER 4. CONCLUSIONS: MASCULINITIES AND VIDEO ART(S): IN LIGHT OF THE RESULTS

After the analysis of the fifty works of video art selected, we confirm that, in addition to being an audiovisual and artistic medium, video art is a powerful tool of resistance against patriarchal power and a visible medium for subversive identities. In what follows we will give an account of this consideration through the results offered by the analysis of the masculinities represented in the fifty pieces of Spanish videoart selected between 2000 and 2010.

Our main hypothesis put forth that “the inherent properties and expressive qualities of video art make possible and credible the critical representation of the constructive mechanisms of gender stereotypes and visualization of masculinities.” At the end of our research, we consider that the works of video art analyzed confirm this hypothesis.

Firstly, the ease of use of the video medium allows accessibility and better uses for it. Secondly, cost effectiveness of video, partly due to digitalization, has encouraged increased experimentation and accessibility in both production and exhibition. And thirdly, the circuits of distribution of contemporary video art have expanded its opportunities for display, be it through availability in public or private art collections, free and unlimited access on the web, or other online sources from video artists themselves.

We must consider that the principal characteristic that allows video art to question masculinity is its connection with the human body. The defragmentation of the body through the video image makes possible the deconstruction of any imposition of identity related to the body, as is the case of sex and gender. The body not only transmits messages, but also comes to represent, in itself, the content of these. Since the origins of videoart, the camera has acted as an extension of the artist’s body, the reflection of what he/she sees (“electronic eye”) or a mirror where they can view their own bodies (“aesthetic of narcissism”). Rosalind Krauss (2006, 45) in her article “Video: the Aesthetics of Narcissism”, considers narcissism a condition of video art. Krauss affirms that video art has

utilized the human body as central instrument. These representations take two forms: through artists who use the camera as a mirror in which to view themselves –Centers (Vito Acconci, 1973)- and on the other hand, through artists who place the body between the camera and the screen as a simultaneous reception and projection of that image - *Boomerang* (Richard Serra, 1974)-. In this context, Krauss introduces the concept of “reflection” (mirrored action), which allows the fusion of subject (artist) and object (the reflection or representation of the artist). This is a specific condition of narcissism: transformation of the object into the self.

The symbiosis between video and body, together with the ability to film, manipulate and transform images and sounds, has given birth to audiovisual experimentation, which allows the mutation of bodies and the multiplication of identities, removing the human being from stereotypical models and patriarchal representation. Video art serves as a "social mirror" which shows the contradictions of representations present in our contemporary audiovisual culture.

In addition to representing the constructive mechanisms of gender stereotypes and exposing alternative masculinities to hegemonic masculinity, video art questions conventional models through images of women, whose presence is essential in the conception of contemporary masculinity and alternatives to heterosexuality. To divest women of attributes like strength or power and exclude them from public space indicates patriarchal domination, in the same way that the invisibility of alternative sexualities reifies heteronormative domination. This is the power and relevance of video art in this field, where we find not only the image of hegemonic masculinity, represented by heterosexual white men, but also the heterogeneity of contemporary masculinities integrated in the bodies of males, females, transsexuals, transgenders, transvestites alongside different sexualities such as heterosexuality, homosexuality, or bisexuality. The combination of these gender categories and sexual practices encourage us to use the term in its plural form, masculinities.

Based in our analysis, we can see how video art questions masculinity through the deconstruction of the hegemonic model of masculinity and by showing different masculinities through varying media: peaceful and violent, strong and weak, punk and classy, faggy and macho or butch and transgender. In this study, we have proven how video art is enriched through a wide range of audiovisual mediums, from TV to cinema and digital technology to animation, 3D animation or digital photography. There are several video art formats: analogical ones like Super 8 and digital ones such as the digital memory card or DVD. Furthermore, in video art the traditional friction between documentary and fiction is not resolved, but rendered completely unintelligible. The same occurs with the different forms of projection, like mono-channel or multi-screens. The multiplicity of masculinities and the variety within video art according to the format, narrative or space of projection test our First Sub-Hypothesis, which proposed that the hybrid condition as well as mutability and multiplicity of masculinities are the main reasons for the impossibility of categorization in the fields of videoart and masculinity. Given our research and analysis of the selected works of video art, we now suggest some questions that test this hypothesis; like which kind or category of masculinity is a transsexual FtM (female-to-male)? Gay? And a “butch” that only has sex with men? At the time we begin stopping to identify masculinity with the model represented by heterosexual men, masculinity becomes an open issue concerning bodies with different sexualities, genders and races.

Donal Kuspit (2006b, 15) reasons that in contemporary art everything has a concept. This thought is confirmed in the works analyzed, in our case, around the concept of “identity”. If the main objective in Queer Theory is to question the category of identity as a fixed, logical and natural category that portrays aspects of gender and sexuality as sociocultural constructions, the video artists we have examined have found in that assumption the conceptual base with which they can convert their works into tools of counter power. In this sense, we test our Second Sub-Hypothesis, which suggested that videoart uses the epistemology of Queer Theory as a tool for social interpellation. Queer studies affirms a non-essentialist interpretation for all the present inequalities between different social strata, including social class, race, gender and sexuality. Queer studies analyzes the discourses that result from cultural production, organized presently around the

audiovisual, completely unrelated to the oppression of minority identities. Moreover, these types of discourse attempt to legitimize censured, repressed and non-normative sexualities.

This last hypothesis is reconfirmed in the refutation of the other two. On one hand, the expressive characteristics and inherent properties of videoart allows it to put into practice, through audiovisual representation, the paradigms of Queer Theory. On the other hand, the impossibility of categorization of masculinities brings us to the concept of hybridization, proposed by Queer Theory, in the article *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (Haraway, 1995), conceived as the only way to resist homogenized ideologies.

Video art is a discipline that allows us to question and reflect upon the capital aspects that disturb society and that mass media try to hide, a suitable medium to bring light and voice to invisible injustices as well as invert modes of conventional representation by inserting oppressed and non-conforming bodies in society, as is our case, through the context of conventional arts. But which tools and methods does video art utilize to achieve that aim? In the beginning of our research, that was the first objective we proposed: to know the mechanisms of subversion used by video art to deconstruct the performative act of the masculinity.

Through the research we have developed about our object of study, we consider that one of the main mechanisms used by videoart to question masculinity is the representation of the performative exercise, in which masculinity is based, by means of the artist's own body or the participation of actors. This exercise is based in dismantling masculine construction through theatrical imitation of the attitudes and poses characteristic of hegemonic masculinity. The fragility of this identity construction is shown through satire or irony and by means of the technical possibilities for the camera and videographic action, confronting the artist's body within the limits of the screen. This fragility is demonstrated through the breaking down of the human figure or playing with the stability of the camera, perturbing the spectator's sense of orientation. Another mechanism is the reinterpretation of socio-cultural discourses from the mass media and the iconography of Hollywood cinema.

This new reading is understood through images -“found-footage”- that manipulates editing in order to look for new meanings; or in the imitation of these stereotypes or discursive actions through a *performance* or critical interpretation. Lastly, another mechanism is the use of fictional narration in some cases (stories where the fallacy of the masculinity is shown) or documentary (interviews or real testimonies from people who subvert biological gender) in others.

Our second objective consisted in collating and creating a dialogue between the works of Spanish video artists by using a perspective on gender that allowed us create a sound *corpus*, with which we can understand that connections made between queer theory and queer practices in a Spanish contemporary context weren't easily identified, given the different focuses and perspectives used in the pieces. One of the problems—and also advantages—of Gender Studies and Queer Theory is the multidisciplinary method. Every piece of video art has its own focus, with some more inspired by Feminism or LGTB Studies, from an anthropological or sociological view, and others with a political intention or social demand. Finally, we have linked the pieces as we demonstrated in the study made in the section “3. 3. Video Art: Digitalization as a beginning of Audiovisual technology in the 21st Century” and “3. 4. The explosion of bodies. Indomitable Masculinities”, where all narrative, formal and aesthetic lines that link all of the pieces selected construct a common joint. This joint reveals the heterogeneity within our object of study.

All the pieces selected coincide as video art, whose main theme is masculinity. Within those works there are many categories of video art and different masculinities represented, which enriches our research and at the same time casts doubt on the utility of these categories. The system of categorization, in the case of video art, is not useful in understanding the characteristics of video art like hybrid formats or creative freedom. Also in the case of masculinities, categorization will not represent contemporary social reality; the main reason is the fragility of the constructive process of masculine identity, which avoids standard adjustment to a model or category. Video art can be classified as documental or fictional pieces, video-installations, video-sculptures, video-*performances*, analogical or digital video, super 8 pieces and animations. In masculinities we are able to

categorize forms of “extreme masculinities:” we can include the figure of the “macho man” or those who belongs to fanatic groups such as “hooligans”, “skinheads” or “Nazis”; dominant hegemonic masculinity, neutral and represented through the biologically male body with heterosexual attachments; devalued masculinities composed through stereotypes of femininity, weak or fragile men; and lastly, subversive and minority masculinities, where we can include masculine women, transsexuals, transvestites and gays.

Hybridization and mutability are as contingent to video art as they are to masculinity. In fact, we would be able to start an eternal project of subcategorizing within the categories described, and subdivide *ad infinitum*. This fact evidences the instability that characterizes the restrictive and inadequate system of categories and demonstrates our third objective, the “discategorization” of both video art and masculinities. We have to be conscious that we live in a society where everything, subject or object, is susceptible to categorization or classification, but at the same time, we must also be conscious of the fact that categories do not inherently exist. They are social and cultural constructions, and at the same time, they are a result and product of the economic and political relations within different power structures and patriarchal dominance.

As our fourth and final objective we proposed to support the consolidation of Men’s Studies and generate a dialogue with field of Audiovisual Communication. In our research we have taken advantage of Visual Studies, Audiovisual Communication Studies, Film Theory, and of course Men’s Studies. The audiovisual image is engrained with gender, in the same way that our view of it is. This image is, in reality, one of the greatest generators of gender stereotypes. For this reason, we find it essential that the analysis of audiovisual texts, in addition to dealing with aesthetic and formal questions as well as with economic and technical aspects, should also consider the presence of gender in those texts. Following in the path of film analysis, understood in terms of gender, we have desired a thesis, from a Men’s Studies perspective, which allows us to understand the mechanisms of transmission of hegemonic masculine models through audiovisual images, their deconstruction and the existence of alternative masculinities.

EPÍLOGO: NUEVOS INTERROGANTES ANTE LO PERFORMATIVO Y EL AUDIOVISUAL

En este apartado queremos señalar algunos de los interrogantes que nos interpelan tras la realización de nuestro trabajo así como algunas líneas de investigación que pueden ser desarrolladas en futuros estudios y/o trabajos, así como otras aplicaciones posibles.

Si bien, hemos sido capaces de ceñirnos durante nuestra Tesis a una definición construida en base a las características del videoarte contemporáneo, a través de la puesta en común de diferentes concepciones teóricas realizadas hasta nuestros días; esta definición se derrumbaría en el momento en que pusiéramos en colación el videoarte con nuevas concepciones y usos del conocido como arte de los “nuevos medios” donde se incluirían: arte digital, arte multimedia, arte electrónico, *net art* y una lista aún sin concluir de nuevas adscripciones. Este listado, reforzaría nuestra hipótesis del videoarte como medio no categorizable, sin embargo también lo incluiría como disciplina de estos “nuevos medios” como una disciplina más, con sus propias características que le distinguirían del resto de formatos artísticos digitales. Por ello, será importante prestar atención a todos los cambios que se deriven de dicha evolución constante, para conocer los nuevos ámbitos de actuación del videoarte a lo largo del siglo XXI.

Otro de los aspectos que actualmente están en proceso de cambio dentro del ámbito del videoarte serían sus medios de distribución y mercantilización. Tal y como apuntaba José Luis Brea (2003, 25), el videoarte debería responder a una nueva economía “post-mercantil” que posibilitara la libre circulación de las obras. Una nueva economía y sistema de mercantilización factible, que expandiría las posibilidades de visualización y distribución del videoarte, pero que a día de hoy se sigue entendiendo como una utopía dentro del sistema de galerías y ferias de arte que buscan en la limitación seriada la única vía posible para la rentabilidad del videoarte. A raíz de estas consideraciones, sería oportuno realizar una investigación sobre las posibilidades reales de creación de un sistema de comercialización *online* –distribución y visualización- del videoarte, productivo y razonable tanto para el espectador como para el artista e incluso para el resto de agentes y

actores que intervienen en la comercialización del arte, tal y como realiza HAMACA. *Media & Video art distribution from Spain*, dedicada a la distribución de videoarte español o *UbuWeb*, servicio independiente de obras audiovisuales *underground* y poesía de vanguardia, a través de las cuáles se tiene acceso gratuito a la visualización parcial o íntegra de piezas audiovisuales en pantalla reducida.

Uno de los aspectos que consideramos más relevantes a la hora de atender una futura investigación sobre la representación de identidades y sexualidades alternativas y subversivas en el terreno del audiovisual español, sería tener en cuenta en la repercusión e influencia real sobre el arte contemporáneo de los cambios legislativos acontecidos en los últimos años, en materia de igualdad de derechos ciudadanos como la Ley 13/2005, de 1 de julio, por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio, en la que también se contempla la adopción homoparental. Es decir, saber si estos cambios han tenido su correspondencia sobre el imaginario audiovisual contemporáneo en el aumento del número de obras dedicadas a esta temática (videoarte, películas, anuncios publicitarios y series televisivas) o, por lo contrario, no ha habido ningún tipo de evolución al respecto.

Durante el desarrollo de nuestro trabajo, siempre nos ha perseguido el fantasma de las categorías sexuales, dentro de un contexto *queer* que defiende la hibridación de todo género y sexo. Lo que en un principio se dio a conocer como LGTB (Lesbianas, Gays, Transexuales, Bisexuales), posteriormente LGTBQ (Queer) y actualmente LGTBQI (Intergénero / Intersexo) o incluso LGBTTTQI (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transexuales, Travesits, Queer e Intergénero) demuestra la multiplicidad de sexualidades posibles y su constante actualización. La validez de este tipo de nomenclaturas es muy corta, ya que es difícil actualmente integrar a todos los miembros de un colectivo, lo que provoca el abandono de todos los sujetos que incumplen alguno o varios de los parámetros estipulados dentro de estas estructuras. Estas concepciones de género son un arma de doble filo: por un lado, son un “error necesario” tal y como apunta la misma Judith Butler y por otro, son instrumentos del patriarcado para mantener el control y poder diferenciar sus modelos hegemónicos, que se presuponen “naturales”, de todo aquello que se salga de la norma.

El trabajo desarrollado en esta Tesis Doctoral no pretendemos que termine en estas últimas líneas sino que por una parte, nos gustaría que tuviera una continuidad académica, a partir de las líneas de investigación o cuestiones planteadas anteriormente, a través de las cuáles seguir demandando la urgencia de los análisis audiovisuales, desde una perspectiva de género o *queer*, así como la consolidación del videoarte como medio audiovisual, y no sólo como disciplina artística, dentro del campo de conocimiento de la Comunicación Audiovisual y la Publicidad. Por otra parte, el desarrollo y realización de un proyecto curatorial, que tome como base los planteamientos surgidos de esta Tesis Doctoral. Ya que es importante dar visibilidad a estas obras, u otras, para llegar al mayor número de público posible.

Para que este tipo de trabajos tengan mayor relevancia y aumente su grado de interés, consideramos que el videoarte debería aceptar su condición híbrida y crear más sinergias estables tanto con la televisión como con el cine experimental e Internet. La individualidad del medio restringe sus posibilidades de expansión, a través de su unión con otros medios y disciplinas podría aumentar su repercusión y ampliar su campo de acción. El estudio de las masculinidades también cobraría más fuerza, si el género dejara de presentarse únicamente como una problemática de la mujer y la violencia contra ellas, y comenzara a mediatizarse como un acto performativo, prestando mayor atención a la figura del hombre y sobre todo, cuestionando y debatiendo sobre las razones históricas que han conducido a la supremacía de los hombres frente a las mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FUENTES

- ABRIL, Gonzalo (2007): *Análisis crítico de textos visuales*. Madrid: Síntesis.
- ACCONCI, Vito (1991): “El sentido de la obra en directo” en PÉREZ ORNIA, José Ramón (Ed.), *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*, Barcelona: Ediciones Serval / RTVE, 80, pp. 22-23.
- ADAMS, Rachel & SAVRAN, Daniel (Eds.) (2002): *The Masculinity Studies Reader*. Oxford: Blackwell.
- ADORNO, Theodor W. (2004 [1970]): *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- AGAMBEN, Giorgio (2005): *Profanaciones*. Madrid: Anagrama.
- (2011): *Desnudez*. Madrid: Anagrama.
- AGUIRRE, Peio (2006): “Tiempo, espacio, materia y energía en movimiento: la labor de Sergio Prego” en el catálogo de la exposición *Sergio Prego. En una era de belleza asequible, la fealdad tenía algo de heráldico* (Galería Soledad Lorenzo, Madrid), pp. 5-11.
- AIZPURU, Margarita (2008): “El vídeo y su extensión artística” en el catálogo de la exposición *Surviveovisiones* (Programa INICIARTE, Consejería de Cultura, Juna de Andalucía, Sevilla), pp. 9-10.
- ALAS, Leopoldo (2006): “¿Qué significa esto?” en el catálogo de la exposición *Roberto González-Fernández. A Obra do Mes* (Museo Provincial de Lugo, Diputación Provincial de Lugo), pp. 260-261.
- ALCAIDE, Jesús (2007): “Introducción. Rock my illusion” en el catálogo de la exposición *Rock my illusion* (Sala de Exposiciones Puerta Nueva, Córdoba), pp. 12-17.
- ALCOZ, Albert (2008): “There is an experimental Cinema in Spain, but...” en *Experimental Conversations*, nº 2. Disponible en:
<http://www.experimentalconversations.com/articles/169/there-is-an-experimental-cinema-in-spain-but> (Consultado el 2 de septiembre de 2011)
- (2011): “(Infra) Estructura Experimental. Una visión personal del cine y el vídeo experimental español actual” en el catálogo de la exposición *Caras B de la Historia del Video Arte en España* (Instituto Cervantes), pp. 182-185.

ALIAGA, Juan Vicente (1995): “El vuelo del amigo” en el catálogo de la exposición *Tras la Piel* (Fundación Pablo Serrano. Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza), pp. 31-33.

- (1997): “¿Existe un arte *queer* en España?” en *Acción paralela* nº 3, octubre, pp. 55-71.
- (2004): *Arte y Cuestiones de Género, una travesía del siglo XX*. San Sebastián: Nerea.
- (2005): “La carne que piensa. Género, Sexualidad y Pensamiento Crítico en las practicas artísticas de los 90 en el Estado Español” en el catálogo de la exposición *Fugas Subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades* (Sala de exposiciones de la Universidad de Valencia), pp. 67-81.
- (2007a): *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- (2007b): “El beneficio de la discordia. A Propósito de la Batalla de los Géneros” en el catálogo de la exposición *La Batalla de los Géneros* (Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela), pp. 22-45.
- (2008a): “Judith Butler: Interrogando el mundo” en *EXIT Book* nº 9, 2º semestre, pp. 54-61.
- (2008b): “Cabello/Carceller” en VV.AA., *100 artistas españoles*. Madrid: EXIT publicaciones, pp. 5-8.
- (2009): “Un mapa infinito. Acerca de las representaciones de la diversidad sexual en el arte desde los sesenta hasta la actualidad” en el catálogo exposición *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte* (Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela), pp. 19-58.

ALIAGA, Juan Vicente & CORTÉS, José Miguel G. (1993): *De amor y rabia: acerca del arte y el Sida*. Valencia: Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia.

- (1997): *Identidad y Diferencia. Sobre la cultura gay en España*. Madrid y Barcelona: Egales.

- ALIAGA, Juan Vicente; HADERBACHE, Ahmed; MONLEÓN, Ana & PUJANTE, Domingo (Eds.) (2001): *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- ALMODÓVAR, Miguel Ángel (2004): *Armas de varón. Mujeres que se hicieron pasar por hombres*. Madrid: Oberón.
- ÁLVAREZ ASIÁIN, Enrique (2011): “La imagen deleuzina del pensamiento: método y procedimiento” en *A Parte Rei*, nº 75, mayo. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/asiain75.pdf> (Consultado el 23 de septiembre de 2011).
- ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio (1998): “El yo diverso (por mezcla, por amor)” en el catálogo *El jo divers. Helena Cabello + Ana Carceller/Javier Pérez* (Sala Montcada. Fundació “la Caixa”, Barcelona), pp. 4-11.
- AMELLER, Carles (1999): “Por una comunicación contextual. La experiencia de Video-Nou / Servei de Video Comunitari” en *Banda aparte*, nº 16, octubre. Disponible en: <http://publicaciones.zemos98.org/por-una-comunicacion-contextual-la> (14 de marzo de 2012)
- AMORÓS, Celia (1991): *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- ANDERSSON, Cecilia (2000): “Itziar Okariz” en el catálogo de la exposición *Itziar Okariz. Give me Trouble* (Premios Gure Artea 2000. Departamento de Cultura. Gobierno Vasco, Bilbao), pp. 15-31.
- ARAKISTAIN, Xavier (2002): “Nuevas coreografías para un presente actualizado” en el catálogo de la exposición *Itinerarios 2002/03*, (Fundación Marcelino Botín, Santander), pp. 13-14.
- (2006): “Trepas Edificios” en el catálogo de la exposición *Todos los Públicos* (Sala Rekalde, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao), pp. 249-251.
- ARENAS, Antonio (2006): “La increíble vida de Elena/o de Céspedes” en *Ideal Digital* (14 de agosto de 2006). Disponible en: <http://www.ideal.es/granada/pg060814/prensa/noticias/Vivir/200608/14/ALM-SOC-074.html> (Consultado el 22 de agosto de 2011).
- ARNHEIM, Rudolf (1998 [1969]): *Pensamiento Visual*. Barcelona: Paidós.

- AUMONT, Jacques (2011): *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alan, MARIE, Michel & VERNET, Marc (1995): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- AUSTIN, J. L. (1988 [1962]): *Cómo hacer las cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- BADÍA, Montse (2000): “Sobre la Identidad y sus mediaciones. Valldosera-Pérez” en el catálogo de la exposición *Dialog* (Kunst im Pavillion, Pabellón de España, Expo 2000 Hannover, Alemania), pp. 188-191.
- BADIOLA, Txomin (1998): “Arreglárselas sin el padre” en el catálogo del taller *Txomin Badiola – Ángel Bados* (Arteleku Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donosita-San Sebastián), pp. 86-92.
- (2001): “SOS” en el catálogo de la exposición *Txomin Badiola, SOS* (Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2001). Disponible en:
http://www.soledadlorenzo.com/artistas/badiola_2001/texto.html (Consultado el 4 de abril de 2012).
 - (2006): “Carta a un colega” en el catálogo de la exposición *Rêve sans fin* (Centro de Arte Caja de Burgos), pp. 7-17.
- BADIOU, Alain. (2005): *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- BAIGORRI, Laura (2010): “Rebobinando. Balance histórico de la entrada del video en el Estado Español” en el catálogo de la exposición *Caras B de la Historia del Video Arte en España* (Instituto Cervantes), pp. 44-49.
- (2005) “Video y creación colectiva: azar y necesidad” en Zemos98 (Ed.), *Creación e Inteligencia Colectiva*. Disponible en:
<http://www.zemos98.org/festivales/zemos987/pack/pdf/laurabaigorri.pdf>
(Consultado el 30 de octubre de 2011).
 - (2004): *Video: primera etapa. El video en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Brumaria.
- BAJTIN, Mijaíl (1989 [1975]): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAL, Mieke (2009a): *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

- (2009b): *Teoría de la Narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BALLÓ, Jordi (2000): *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BAN LARSEN, Lars (2003): "Always Crashing in the same car. The fatal and the redundant in Jon Mikel Euba's videos" en el catálogo de la exposición *Bad Boys* (50° Biennale di Venecia, Agencia Estatal de Cooperación Internacional), pp. 52-61.
- BARBAZZA, Marie-Catherine (1984): "Un caso de subversión social: el proceso de Elena de Céspedes (1587-1589)" en *Criticón* nº 26, pp. 17-40.
- BARRO, David (2006): "El show de Félix. El juego consiste en no dejar de soñar" en el catálogo de la exposición *Félix Fernández* (Museo Provincial de Lugo, Diputación Provincial de Lugo), pp. 91-93.
- BARTHES, Roland (1970): *Elementos de Semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- (2009): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean (1990): "Videosfera y Sujeto Fractal" en VV.AA. (1990), *Videoculturas para fin de siglo* (27-36), Madrid: Cátedra.
- (1996): *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- (2002): *Contraseñas*. Barcelona: Anagrama.
- BENAVIDES TÉLLEZ, Lidia (2010): "Cuatro propuestas sobre videoarte y cine experimental" en *Arte, Individuo y Sociedad* vol. 22, nº 1, primer semestre, pp. 163-174. Disponible en:
http://www.arteindividuoy sociedad.es/articulos/N22.1/Lidia_Benavides.pdf
(Consultado el 13 de octubre de 2012).
- BENJAMIN, Walter (2010 [1936]): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Casimiro Libros.
- BERGER, John (2002): *Modos de ver*. Barcelona Gustavo Gili.
- BERGER, Maurice; WALLIS, Brian & WATSON, Simon (Eds.) (1995): *Constructing Masculinity*. Londres y Nueva York: Routledge.

- BERSANI, Leo (1995): “¿Es el recto una tumba?” en LLAMAS, Ricardo (Ed.), *Construyendo Sidentida-des. Estudios desde el corazón de una pandemia*, Madrid: Siglo XXI, pp. 79-115.
- BINET, Eric (1999): “François Doltó (1908-1988)”, *Perspectivas : revista trimestral de educación comparada*, nº 3, pp. 495-505. Disponible en: http://www.ibe.unesco.org/fileadmin/user_upload/archive/publications/ThinkersPdf/doltos.PDF (Consultado el 25 de febrero de 2012).
- BLANCH, Teresa (1998): “Huéspedes y Gemelos” en el catálogo de la exposición Mudar (Sala Rekalde, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao), pp.7-28.
- (2005): “Javier Pérez” en el catálogo de la exposición *Javier Pérez* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid). Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2005/javier-perez.html> (Consultado el 24 de enero de 2012).
- BLAS, Susana (2006): “¿Sientes el frío de esta nieve de mentira? Nostalgias de la nada en la obra de Manu Arregui” en el catálogo de la exposición *Manu Arregui. Actes Sud / Altadis* (Premio Altadis, Arles, Francia), pp.15-21.
- (2011): “Maniobras video-feministas silenciosas...para el paisaje del siglo XXI” en el catálogo de la exposición *Video(s)torias* (ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz), pp. 45-52.
- BLY, Robert (2004): *Iron John: Una nueva visión de la masculinidad*. Madrid: Gaia.
- BONET, Eugeni (1985): “Instal·lacions de circuit tancat: Vídeo-Objetes o Vídeo-Escultures, Vídeo-Environaments, Instal·lacions multicanal, Vídeo-Accions.” en el catálogo de la muestra *Virreina, Els Dilluns Vídeo (2ª serie)*, (Palau de la Virreina, Barcelona), pp. 12-17.
- (1991): *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996 (Actas y documentos de trabajo)*. Pamplona: Publicaciones del Gobierno de Navarra.
 - (1992): “Notas para una contrahistoria del vídeo independiente español” en PÉREZ ORNIA, José Ramón (Ed.), *Televisión y vídeo de creación en la Comunidad Europea* (192-202), Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura.

- (1995): *Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
 - (1998): “Madrid 84-86. Video español, el mejor vídeo de España” en el catálogo de la muestra *Bideoaldia '98* (Bosgarren kolektiboa, Tolosa, Guipúzcoa), pp. 100-102.
 - (2000): *Arte Visión: Una historia del arte electrónico en España*. Sabadell, Barcelona: Media Centre d'Art i Disseny.
- BONET, Eugeni; MERCADER, Antonio & MUNTADAS, Antoni (1980): *En torno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BORDO, Susan (1993): “Reading de Male Body” en *Michigan Quarterly Review* 32, nº 4, otoño, pp. 696-737. Disponible en:
<http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0032.004:22> (Consultado el 12 de diciembre de 2011).
- BOTELLA, Juan (2004): “Vaivén” en el catálogo de la exposición *Fernando Sánchez Castillo* (Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, Madrid), pp. 6-11.
- (2011): “Método del Discurso” en el catálogo de la exposición *Fernando Sánchez Castillo. Método del discurso*, CAC Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga.
- BOU, Núria & PÉREZ, Xavier (2000): *El tiempo del héroe: Épica y masculinidad en el cine*. Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (1991): *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BREA, José Luis (1996): *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo.
- (2000): “Año Zero, Distancia Zero” en GUASCH, Anna María (Ed.), *Los manifiestos del Arte Postmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid: Akal, pp. 232-248.
 - (2003): *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
 - (2005): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

- (2006): “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales” en *Estudios Visuales*, nº 3, enero, pp. 7-25.
 - (2010): *Las tres eras de la Imagen: Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- BREITENBERG, Mark (1996): *Anxious Masculinity in Early Modern England*. Cambridge: University Press of Cambridge.
- BURGOS DÍAZ, Elvira (2006): “Haciendo y deshaciendo el género” en *Riff Raff. Revista de Pensamiento y Cultura*, nº 30, 2ª época, pp. 149-164.
- BURKE, Peter (2005): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- BUTLER, Judith (1998): “Actos performativos y construcción del género” en *Debate Feminista*, nº 18, octubre, pp. 296-314.
- (2000): “Imitación e insubordinación de género”, *Revista de Occidente*, nº 235, diciembre, pp. 85-109.
 - (2001): *Mecanismos psíquicos de poder*. Madrid: Cátedra.
 - (2002): *Cuerpos que importan (sobre los límites materiales y discursivos del sexo)*. Barcelona: Paidós.
 - (2007): *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith; LACLAU, Ernesto & ZIZEK, Slavoj (2004): *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- BUXÁN BRAS, Xosé Mª (Ed.) (1997): *Conciencia de un singular deseo. Los estudios lésbicos y gays en España*. Barcelona: Laertes.
- (2006): *Lecciones de disidencia. Ensayos de crítica homosexual*. Barcelona y Madrid: Egales.
- BUXÁN BRAN, Xosé M. (2005): “Cabello/Carceller” en el catálogo de la exposición *Radicales libres. Experiencias gays y lésbicas en el arte peninsular* (Concellaria de Cultura do Concello, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela), pp. 210-216.
- CABELLO/CARCELLER (2000): “Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)” en el catálogo de la exposición *Zona F*. EACC de Castellón (Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón), pp. 25-113.

- (2001): “De algunos espacios andróginos y de la degenerada manera de alcanzarlos” en el catálogo de la exposición *Trans Sexual Express* (Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona), pp. 52-57.
 - (2002): “En las distancias cortas. Anotaciones sobre la creación artística en colaboración” en *EXIT Magazine*, nº 7, septiembre, pp. 16-27.
 - (2002): “De algunos espacios utópicos y de la degenerada manera de alcanzarlos” en el catálogo de la exposición *Madrid al descubierto* (Sala de exposiciones de la Consejería de las Artes, Madrid), pp. 47-53.
 - (2009): “Proyecto Ejercicios de poder”, *Parole de queer*, nº 3, pp. 22-28.
- CALVO, María (2011): *La masculinidad robada*. Córdoba: Almuzara.
- CAPDEVILA, Arantxa; CERDÁN, Josetxo & TORTAJADA, Iolanda (2009): “Representación mediática de las relaciones sexuales y afectivas” en *Tripodos: llenguatge, pensament, comunicació*, 1, vol. 1, nº extra, pp. 369-376.
- CARDOSO, Octavio (1998): “Canarias 86-89. El vídeo en Canarias” en el catálogo de la muestra *Bideoaldia '98* (Bosgarren kolektiboa, Tolosa, Guipúzcoa), pp. 114-115.
- CARRIGAN, Tim; CONNELL, Bob & LEE, John (1987): *Toward a New Sociology of Masculinity. The Making of Masculinities: The New Men's Studies*. Boston: Allen and Unwin.
- CARRILLO, Jesús (2004): “Casting” en el catálogo de la exposición *En construcción* (Sala Verónicas, Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia), pp. 43-50.
- CASSETTI, Francesco & DI CHIO, Federico (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (2002): “Cosas que pasan. Una aproximación a la cuestión del video(post)performance” en el catálogo de la exposición *1º GAM Video Festival. Video Coleccctions from Europe* (Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporánea, Torino), pp. 98-101.
- (2004): “El arte crítico en la época del poder amnésico” en el catálogo de la exposición *Fernando Sánchez Castillo* (Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, Madrid). pp. 21-25.

- (2012): “Todos quieren que les quieran (Perversiones y repliegues de la memoria visual en Carlos Aires)” en el catálogo de la exposición *Carlos Aires. Opening Night* (Centro de Arte Contemporáneo de Málaga), pp. 13-29.
- CASTILLEJO, Daniel (2009): “Documento 1” en el catálogo de la exposición “*Pepo Salazar. Walk among us*” (Arteleku, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donosita-San Sebastián) pp. 15-16.
- CERDÁN, Josetxo (2005): “Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años” en TORREIRO, Casimiro & CERDÁN, Josetxo (Eds.), *Documental y Vanguardia*, Madrid: Cátedra, pp. 349-390.
- CERTEAU, Michel de (2000): *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- CHASE, Cheryl (2005): “Hermafroditas con actitud: cartografiando la emergencia del activismo político intersexual” en ROMERO BACHILLER, Carmen; GARCÍA DAUDER, Silvia & BARGUEIRAS MARTÍNEZ, Carlos (Eds.): *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, Madrid: Traficantes de sueños, pp. 87-108.
- CLOT, Manel (1995): “El noi amb l’espina clavada” el catálogo de la exposición *The Congosound* (La Capella. Ajuntament de Barcelona), pp. 32-35.
- (2001): “Perr@s y lob@s: imágenes de Txomin Badiola, Carles Congost y Joan Morey” en ALIAGA, Juan Vicente; HADERBACHE, Ahmed; MONLEÓN, Ana & PUJANTE, Domingo (2001), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia: Servicio Editorial de la Universidad de Valencia, pp. 209-216.
- (2003): “Bodily Functions” en el catálogo de la exposición *Bad Boys* (50º Biennale di Venecia, Agencia Estatal de Cooperación Internacional), pp. 87-94.
- (2004): “Accions. Imatges Sonores, Subjectivitats Subversives” en el catálogo de la exposición *Nueva Ola o Desencert. A Time to love and a time to die* (Espai ZER01, Institut de Cultura de la Ciudad d’Olot, Olot, Girona), 14-19.
- (2007): “C.O.N.G.O.S.T. (Welcome to the Pleasuredome)” en el catálogo de la exposición *Say I’m Your Number One* (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC, León), pp. 13-25.

- COBAIN, Kurt (2001): *Journals*. Nueva York: Riverland Books.
- COHAN, Steven & RAE HARK, Ina (Eds.) (1993): *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Londres y Nueva York: Routledge.
- COHEN, Richard (2004): *Comprender y sanar la homosexualidad*. Barcelona: Libros Libres.
- COLAIZZI, Giulia (1995): *The Cyborguesque. Subjectivity in the Electronic Age*. Valencia: Episteme.
- CONNELL, R. W. (1993): "The Big Picture: Masculinities in Recent World History" en *Theory & Society*, nº 5, octubre, pp. 597-623. Disponible en: http://www.las.iastate.edu/wsp_kcgs_partners/english/modules/stereotypes_nationalism/Connell.pdf (Consultado el 12 de diciembre de 2011).
- (2002): "The History of Masculinity" en ADAMS, Rachel & SAVRAN, David (Eds.), *The Masculinity Studies Reader*, Oxford: Blackwell Publishers, pp. 245-261.
 - (2003): *Masculinidades*. México D.F.: Programa Universitario de Estudio de Género. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier & VIDARTE, Paco (Eds.) (2005): *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona y Madrid: Egales.
- CORRIENTE, Federico (2010): "Selección (abierta) de Poesía Universal. Ibn Quzman Muhammad (Abenguzmán y Ben Guzmán; Córdoba, 1086-1160)". Disponible en: http://www.webislam.com/media/2005/12/44988_147.pdf (27 de febrero de 2012).
- CORTÁZAR, Julio (1993): *Armas Secretas*. Madrid: Cátedra.
- CREGO, Juan (1998): "Una década de actividad videográfica en Euskadi" en el catálogo de la muestra *Bideoaldia '98* (Bosgarren kolektiboa, Tolosa, Guipúzcoa), pp. 112-113.
- (1995): *La institucionalización del videoarte en España: influencia de las instituciones en un arte en formación*. Leioa, Vizcaya-Bizkaia: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

- (2003): “El video ya no es moderno” en el Taller *Cibercultura y Arte Electrónico* (Universidad de Málaga). Disponible en:
http://www.uma.es/cultura/TCAE/textos/video_nomoderno.htm (Consultado el 27 de octubre de 2011).
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Antonio (2004): “El arte en su fase poscrítica: de la ontología a la cultura visual” en BREA, José Luis (Ed.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, pp. 91-104.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Á. & HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (Eds.), *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- DANTO, Arthur C. (2000): *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- DE BEAUVOIR, Simone (2000 [1949]): *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- DE DIEGO, Estrella (1992): *El andrógino sexuado (Eternos ideales, nuevas estrategias de género)*. Madrid: Visor.
- DE LA CALLE, Román (1981): *En torno al hecho artístico*. Valencia: Fernando Torres.
- (1985): *Lineamientos de Estética*. Valencia: Nau Llibres.
- (2007): *Gusto, Belleza y Arte: Doce ensayos de la historia de la Estética y Teoría de las Artes*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- DE LA TORRE, Blanca & PRIETO, Inma (2011): “Ni son todos los que están, ni están todos los que son (Del lado de allá)” en el catálogo de la exposición *Video(s)torias* (Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz), pp. 13-35.
- DE LAURETIS, Teresa (1984): *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra.
- (1987): *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington, EE.UU: Indiana University Press.
- (1991): “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities” en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2º semestre, nº 3, pp. 3-28. Disponible en:
<http://es.scribd.com/doc/86694542/Teresa-de-Lauretis-Queer-Theory-Lesbian-and-Gay-Sexualities-An-Introduction> (Consultado el 9 de octubre de 2010).
- DELEUZE, Gilles (1987a): *La imagen-movimiento. Estudios de cine I*. Barcelona: Paidós.
- (1987b): *La imagen-tiempo. Estudios de cine II*. Barcelona: Paidós.

- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (2001): *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- (2009): *El Anti-Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
 - (2010) *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DELLA PORTA, Donatella & KEATING, Michael (Eds.) (2008): *Approaches and Methodologies in the Social Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DERRIDA, Jacques (1999): *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro.
- DÍAZ CUYÁS, José (2009): “Literalismo y carnavalización de la última vanguardia” en el catálogo de *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), pp.16-37.
- DÍAZ GUARDIOLA, Javier (2011): “Entrevista a Andrés Serna” en *ABC* (16 de abril de 2011). Disponible en: <http://www.abc.es/20110415/cultura/abci-abcculturalartedoss-201104151251.html> (Consultado el 12 de enero de 2012).
- DÍEZ, Celia (2010): “Atrévase con el videoarte” en *Exit Express*, nº 52, mayo, pp. 64-67.
- DOLTO, Françoise (2004): *La imagen inconsciente del cuerpo*. Barcelona: Paidós.
- DUNNING, Eric & ELIAS, Norbert (2008): *Quest for Excitement. Sport and Leisure in the Civilizing Process*. Nueva York: Basil Blackwell Publisher Ltd.
- DUQUE, Félix (2001): *Arte público y Espacio político*. Madrid: Akal.
- DYER, Richard (2002): *Only Entertainment*. Londres y Nueva York: Routledge.
- ECO, Humberto (2004 [1965]): *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Debolsillo.
- (2009): *Cultura y Semiótica*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- EHRENREICH, Barbara (1995): “The Decline of Patriarchy” en BERGER, Maurice; WALLIS, Brian & WATSON, Simon (Eds.), *Constructing Masculinity*, Londres y Nueva York: Routledge, pp. 284-297.
- ENGUITA MAYO, Nuria (2003): “Escenarios sin texto” en el catálogo de la exposición *Kill'em all* (Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz) pp. 117-121.
- (2009a): “Extraño no es sinónimo de raro” en el catálogo de la exposición *Itinerarios 07-08* (Fundación Marcelino Botín, Santander), pp. 18-20.
 - (2009b): “Extraño no es sinónimo de raro” en el catálogo de *Itinerarios 07-08. XV Becas de Artes Plásticas* (Fundación Marcelino Botín, Santander), pp. 20-31.

- ERRO, Ángel (2010): “Javier Pérez. 60 escalones” en *Letras para el Arte*, enero. Disponible en: <http://catalogo.biblioteca.artium.org/dossieres/1/javier-perez/letras-para-el-arte> (Consultado el 2 de febrero de 2012).
- ESTEBAN DE MERCADO, Juan Carlos (2002): *Video-esculturas y vídeo-instalaciones en España* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Disponible en: <http://eprints.ucm.es/1849> (Consultado el 10 de octubre de 2011).
- ESTELLA, Ignacio (2007): “Entrevista a Eugeni Bonet” en *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* nº 4, julio, pp. 96-108.
- EUBA, Jon Mikel (2008): “Presentación Jon Mikel Euba” en el catálogo de la exposición *Condensed Velásquez. Jon Mikel Euba* (Galería Soledad Lorenzo, Madrid). Disponible en: http://www.soledadlorenzo.com/artistas_entrada/euba/expos.html (Consultado el 31 de mayo de 2012).
- EVANS, Jessica y HALL, Stuart (Eds.) (1999): *Visual Culture: the reader*. Londres: SAGE.
- EXPÓSITO, Marcelo (1996): “Sobre experiencia, información e historia. Algunas anotaciones para contribuir a una organización alternativa de las imágenes” en el Seminario *Entre sueños: discurso narrativo audiovisual y representación histórica* (Centro Galego de Artes da Imaxe y Escola de Imaxe e Son, La Coruña). Disponible en: http://marceloexposito.net/pdf/exposito_klugegodardmarker.pdf (Consultado el 18 de septiembre de 2011).
- (2002): “El Arte: lo Real, lo Político: retornos” en *Zehar*, nº 46, pp. 52-57. Disponible en: http://marceloexposito.net/pdf/exposito_retornos.pdf (Consultado el 19 de septiembre de 2011).
- EXPÓSITO, Marcelo & TRUJILLO, Gracia (2004): “Documentos. Archivo 69. Entrevista de Fefa Vila” en *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, nº 1, pp. 161-166.
- EXPÓSITO, Marcelo & VILLOTA, Gabriel (Eds.) (1993): *Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*. Bilbao: Sala Rekalde.

- FERNÁNDEZ, Alicia (2000): “Mirada disidente” en el catálogo de la exposición *Itziar Okariz. Give me Trouble* (Premios Gure Artea 2000. Departamento de Cultura, Gobierno Vasco, Bilbao), pp. 9-13.
- FERNÁNDEZ, Félix (2006): “Desde dentro” en el catálogo de la exposición *Félix Fernández* (Museo Provincial de Lugo, Diputación Provincial de Lugo), pp. 29-31.
- FONT, Doménech (2002): *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
- FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- (2008): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- FOUCAULT, Michel (2009 [1976]): *Historia de la sexualidad. Vol. 1: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago & MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (2007): *Live Flesh, The male body in the Contemporary Spanish Cinema*. London: I. B. Tauris & Company.
- FREUD, Sigmund (2003): *Obras Completas IV*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- G. CORTÉS, José Miguel (1996): *El cuerpo mutilado (La angustia de Muerte en el Arte)*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Dirección General de Museos y Bellas Artes, Consejería de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.
- (1997): “Acerca de la construcción social del sexo y el género” en el catálogo de la exposición *El Rostro Velado. Travestismo e Identidad en el Arte* (Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián), pp. 65-84.
 - (2002): “Construyendo masculinidades” en el catálogo de la exposición *Héroes Caídos. Masculinidad y Representación* (Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón), pp. 25-57.
 - (2004a): *Hombres de mármol. Códigos y estrategias de representación de la masculinidad*. Barcelona y Madrid: Egales.
 - (2004b): “Buceando en la identidad y el deseo” en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. & HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), pp. 179-194.

- GADAMER, Hans-Georg (1977 [1960]): *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.
- (1998): *El Giro Hermenéutico*. Madrid: Cátedra.
- GARBER, Marjorie (1993): *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*. New York: HarperCollins.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1996): *Todo Ben Quzmán*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA NIETO, Eduardo (2009): “Del álgter ego al ‘Doppelgänger’: apuntes de trabajo sobre la amistad” en el catálogo de la exposición *Villa Edur* (Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz), pp. 67-71.
- GIANNETTI, Claudia. (Ed.) (1995): *Media Culture*, Barcelona: Associació de Cultura Contemporánea L’Angelot.
- (1997): “Metaformance. El sujeto-proyecto”. En el catálogo de la exposición *Luces, cámara, acción (...) ¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*, 91-101.
- GIL CALVO, Enrique (2006): *Máscaras masculinas: Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.
- GOLVANO, Fernando (1994): “Travesías liminares” en el catálogo de la exposición *Travesías liminares* (Capella de l’Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona), pp. 112-113.
- GONZALEZ, Ander (1995): *El vídeo en el País Vasco (1972-1992). Reflexiones en torno a una práctica artística del vídeo*. Leioa, Vizcaya-Bizkaia: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- (1998): “EUSKADI, 87-88. Cartografía videográfica de Euskadi” en el catálogo de la muestra *Bideoaldia ’98* (Bosgarren kolektiboa, Tolosa, Guipúzcoa), pp. 107-110.
- GONZÁLEZ, Manolo (1998): “GALICIA, 84-89. Videocreación en Galicia, un iceberg sin base” en el catálogo de la muestra *Bideoaldia ’98* (Bosgarren kolektiboa, Tolosa, Guipúzcoa), pp. 102-106.
- GRAS BALAGUER, Meneen (1999): “Juegos peligrosos. ‘Acércate, deséame, árame’” en el catálogo de la exposición *Cabello/Carceller. Sin necesidad aparente de título (Capítulo II)* (Sala La Gallera, Valencia), pp. 34-53.
- GRONDIN, Jean (2008): *¿Qué es la hermenéutica?* Madrid: Herder.

- GUARDIA, María Luisa (2005): "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación" en CERDÁN, Josetxo & TORREIRO, Casimiro, *Documental y Vanguardia: Lenguajes fronterizos*, Madrid: Cátedra & Festiva de Cine Español de Málaga, pp. 185-217.
- GUASCH, Ana María (2000a): *El Arte Último del Siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- (2000b): *Los manifiestos del Arte Postmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal.
 - (2004): "Doce reglas para una nueva academia: la nueva historia del arte y los estudios audiovisuales" en BREA, José Luis (Ed.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, pp. 59-74
- GUASCH, Òscar (1991): *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama.
- (2000): *La crisis de la heterosexualidad*. Barcelona: Alertes.
- GUBERN, Román (1998): "Los imaginarios del cine del franquismo" en GASCA, Luis (Ed.), *Un siglo de cine español*. Barcelona: Planeta, pp. 170-178.
- (2003): *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- GUERRA, Carles (2006): "Traducciones Radicales" en el catálogo de la exposición *Only Kids love other kids* (Premios Gure Arte. Departamento de Cultura, Gobierno Vasco, Bilbao), pp. 36-38.
- HALBERSTAM, Judith, (1994): "F2M - The Making of Female Masculinity" en DOAN, Laura (Ed.), *The Lesbian posmodern*, Nueva York: Columbia University Press, pp. 210-228.
- (1999): "Oh Bondage Up Yours!: Female Masculinity and the Tomboy" en ROTTNEK, Matthew (Ed.), *Sissies and Tomboys: Gender Nonconformity and Homosexual Childhood*, Nueva York: New York University Press, pp. 153-179.
 - (2002): "El Arte de lo Feo. Masculinidad Femenina y Estética de la modernidad" en el catálogo de la exposición *Héroes Caídos. Masculinidad y Representación* (Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón), pp. 196 -263.

- (2003): “Nuevas culturas performativas: dykes, transgéneros, drag kings, etc.” en el Seminario *Retóricas de género/ Políticas de identidad* (Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla), pp. 17-19. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/78518428/Retoricas-de-Genero> (Consultado el 23 de febrero de 2012).
 - (2004): “Nadar hacia Utopía” en el catálogo de la exposición *En construcción* (Sala Verónicas, Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia), pp. 15-23.
 - (2008): *Masculinidad Femenina*, Barcelona / Madrid: Egales.
- HALL, Doug & FIFER, Sally Jo (1990). *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. Nueva York: Aperture.
- HALL, Radclyffe (2003 [1928]): *El pozo de la soledad*. Barcelona: La Tempestad.
- HARAWAY, Donna J. (1995a): *Manifiesto para Cyborgs: ciencia, tecnológica y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Valencia: Episteme.
- (1995b): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel (2003): “Historia de un ser afortunado que nunca había sentido dolor” en el catálogo de la exposición *Javier Pérez* (Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz; Carré d’Art, Musée d’art Contemporain de Nîmes, Francia), pp. 16-24.
- HERRAEZ, Beatriz (2009): “Dreams that money can buy...” en el catálogo de la exposición *Manu Arregui. Streaming* (La Conservera Centro de Arte Contemporáneo), Murcia, pp. 8-11.
- HERRERO-BRASAS, Juan Antonio (2001): *La sociedad gay: Una invisible minoría*. Madrid: Foca.
- HOCQUENGHEM, Guy (2009): *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina.
- IRANZO, José (2011): “Videoarte: Orígenes y Fundamentos” en SEDEÑO, Ana (Ed.), *Historia y Estética del videoarte en España*, Sevilla: Comunicación Social, pp. 13-24.
- IRIGARAY, Luce (1981): *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltés.
- (2010): *Ética de la diferencia sexual*. Castellón: Ellago.

- JAIO, Miren (1997): "Metodología up-tight" en el catálogo de la exposición Imágenes del otro lado (Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria), pp. 47-61.
- JAMESON, Fredric (1989): *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- (1996): *La Estética Geopolítica: Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.
 - (1997): *El postmodernismo y lo visual*. Valencia: Episteme.
 - (2002): *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- JAMESON, Frederic & ZIZEK, Slavoj (1999): *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- JONAS, Joan (1991): "Como en un espejo" en PÉREZ ORNIA, José Ramón (Ed.), *El arte del vídeo. Introduccion a la historia del vídeo experimental*, Barcelona: Ediciones Serval / RTVE, pp. 80-81.
- JONES, Amelia (2008): "¿Cerrando el círculo? 1970-2008. El regreso del arte feminista" en *Exit Book*, nº 9, 2º semestre, pp. 8-15.
- JOVER, Carlos (2010): "Zona 1: Mórbido y morboso / Eros y Tánatos" en el catálogo de la exposición En Privat 2. L'opció desamable (Es Baluard, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma, Palma de Mallorca), pp. 9-10.
- KAUFMAN, Michael (1989): *Hombres, placer, poder y cambio*. Santo Domingo: Centro de Acción para la Acción Femenina (CIPAF).
- KIMMEL, Michael (2001): "Masculinidades globales: restauración y resistencia" en SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO, Carolina & HIDALGO, Juan Carlos (Eds.), *Masculino Plural: Construcciones de la masculinidad*, Lleida: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Lleida, pp. (173-185).
- KIMMEL, Michael & MESSNER, Michael (Eds.) (1989): *Men's Lives: Readings in the Sociology of Men and Masculinity*. Nueva York: Macmillan College.
- KIERKEGAARD, Soren (2008): *Diario del Seductor*. Buenos Aires: Losada.
- KOTZ, Liz (1992): "The body you want (interview to Judith Butler)" en *Artforum* 31, nº 3, noviembre, pp. 83-85.

- KRAUSS, Rosalind (2006): "Videoarte: La estética del narcisismo" en el catálogo de la exposición *Primera Generación. Arte e Imagen en Movimiento [1963-1986]* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid), pp. 43-60.
- KRISTEVA, Julia (2004 [1980]): *Poderes de la Perversión*. México D.F.: Siglo XXI.
- KUHN, Thomas (2006): *La estructura de las revoluciones científicas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- KÜNG, Moritz (2008): "Ausencia de la acción" en el catálogo de la exposición *Itziar Okariz. Ghost Box* (Sala Rekalde, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao), pp. 85-87.
- KUSPIT, Donald (Ed.) (2006a): *Arte Digital y Videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Pensamiento / Círculo de Bellas Artes.
- (2006b): *El fin del arte*. Madrid: Akal.
- LACAN, Jacques (1994): *El seminario 4. La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós.
- LARCADE, Franck (1998): "Cuerpo under construction. Sergio Prego vs. Frank Larcade" en *Zehar*, nº 38, pp. 22-29. Disponible en:
http://www.consonni.org/sites/default/files/_Cuerpo%20Under%20Construction-1998.pdf (Consultado el 22 de julio de 2011).
- LAMAS, Marta (2010): *El Género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México D.F.: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- LAQUEUR, Thomas (1994): *La construcción del sexo*, Madrid: Cátedra.
- LEBOVICI, Elisabeth (2009): "Las exposiciones al otro lado del armario" en el catálogo de la exposición *En todas partes* (Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela), pp. 59-72.
- LENAERS, Sylvia & SANTAMARÍA, Lourdes (2001): "Heridas que respiran" en el catálogo de la exposición *Caligrafía. Álex Francés* (Centro de Fotografía, Universidad de Salamanca), pp. 90-122.
- LINKER, Kate (2001): "Representación y Sexualidad" en WALLIS, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, pp. 395-420.
- LIPOVESKY, Gilles (2002): *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama.

- LIPPARD, Lucy R. (2001): “Caballos de Troya: Arte activista y poder” en WALLIS, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, pp. 343-361.
- LIZARAZO ARIAS, Diego (2004): *Iconos, Figuraciones, Sueños. Hermenéutica de las Imágenes*. México D.F.: Siglo XXI.
- LLAMAS, Ricardo (1995): *Construyendo Sidentida-des. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI.
- (1998): *Teoría Torcida: Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Madrid: Siglo XXI.
- LLAMAS, Ricardo & VIDARTE, Paco (1999): *Homografías*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LLAMAS, Ricardo & VILA, Fefa (1997): “Spain: Passion for Life. Una historia del movimiento de lesbianas y gays en el Estado Español” en BUXÁN BRAS, Xosé M^a (Ed.), *Conciencia de un singular deseo. Los estudios lésbicos y gays en España*, Barcelona: Laertes, pp. 189-224.
- LLOPIS, Maria (2010): *El postporno era eso*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- LÓPEZ PENEDO, Susana (2008): *El Laberinto Queer. La Identidad en Tiempos del Neoliberalismo*. Barcelona y Madrid: Egales.
- MACKINNON, Kenneth (1999): “After Mulvey: Male Erotic Objectification” en AARON, Michelle (Ed.), *The Body's Plerilous Pleasures: Dangerous Desired and Contemporary Culture*, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 13-29.
- MAGANTO PAVÓN, Emilio (2007): *El proceso inquisitorial contra Elena/o de Céspedes (1587-1588) (Biografía de una cirujana transexual del siglo XVI)*. Madrid: Método Gráfico.
- MARTIN, Alberto (2009): “La materia de los sueños y el cuerpo de los deseos” en el catálogo de la exposición *Villa Edur* (Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz), pp. 7-11.
- MARTIN, Stéphanie (2001): “STP (Soy Tu Puta)” en el catálogo de la exposición *Sous-titrée X la pornographie entre image et propos* (Galerie Art & Essai de l'Université Rennes 2, Rennes, Francia), pp. 103-105.
- MARTIN, Sylvia (2006): *Videoarte*. Madrid: Taschen.

- MARTÍNEZ, Chus (2003): “Young, Fresh and Sponsorized” en el catálogo de la exposición *Bad Boys* (50º Biennale di Venecia, Agencia Estatal de Cooperación Internacional), pp. 42-47.
- (2007): “Basado en hechos reales” en el catálogo de la exposición *Say I’m Your Number One* (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC, León), pp. 55-69.
- MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo (2004): *Escrituras Torcidas. Ensayos de Crítica Queer*. Madrid: Laertes.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Pablo (2006): *Vídeo: el principio. Cuaderno didáctico*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).
- MARTÍNEZ OLIVA, Jesús (2001): “Identidades corporales (Algunas representaciones de la homosexualidad en el arte contemporáneo a través de la reducción a cuerpo)” en ALIAGA, Juan Vicente; HADERBACHE, Ahmed; MONLEÓN, Ana & PUJANTE, Domingo (2001), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia: Servicio Editorial de la Universidad de Valencia, pp. 209-216.
- (2005): *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- MAZORRA, Javier (2002): “Orden”, en el catálogo de la exposición itinerante *RGF Roberto González Fernández. Orden, Desorden y Costumbre*, Sala Unicaja - Italcable, Málaga, Centro de Arte Museo de Almería, Almería & Museo de Ceuta, Ceuta.
- MEJÍA, Norma (2006): *Transgenerismos. Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2010): *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (Ed.) (2002): *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria.
- (2009): *Cuerpos Desordenados*. Barcelona: Editorial UOC.

- METZ, Christian (2001[1977]): *El significante imaginario: Psicoanálisis y Cine*. Barcelona: Paidós.
- MICHAUD, François; PARFAIT, Françoise & VAN ASSCHE, Christine (2005): *Tiempos de Vídeo (1965-2005)*. Barcelona: Fundación La Caixa.
- MIRA, Alberto (2004): *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona y Madrid: Egales.
- MIRÓ, Neus (2003): “De la difusión y promoción del vídeo: notas”, en el catálogo de la exposición *Monocanal* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid), pp. 83-92.
- MIRZOEFF, Nicholas (2003): *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- MISSÉ, Miquel & COLL-PLANAS, Gerard (2010): *El Género Desordenado. Críticas en torno a la patologización de la transexualidad*. Barcelona y Madrid: Egales.
- MITCHELL, W. J. T. (2003): “Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual” en *Estudios Visuales*, nº1, diciembre, pp. 17-40.
- MITRY, Jean (1973): *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres.
- MONTERDE, José Enrique (1993): *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.
- MONTES ROJAS, Luis (2011): “Fuente” en el catálogo de la exposición *El lugar de la memoria. Fernando Sánchez Castillo* (Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile), pp. 4-5. Disponible en:
http://arteuchile.uchile.cl/descargas/SJE/2011/el_lugar_dela_memoria.pdf
(Consultado el 29 de enero de 2012).
- MORI, Carlos T. (2004): “Reversible. Félix Fernández”. Disponible en:
<http://www.felixfernandez.org/textos/text.htm> (Consultado el 2 de febrero de 2012).
- MORRIS, Desmond. (2009): *El hombre desnudo*. Barcelona: Planeta.
- MOSSE, George L. (2000): *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*. Madrid: Talasa.
- MOXEY, Keith (2009): “Los estudios visuales y el giro icónico” en *Estudios Visuales* nº 6, enero, pp. 7-27.

- MULVEY, Laura (2001[1973]): “Placer Visual y Cine Narrativo” en WALLIS, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, pp. 365-378
- MURRÍA, Alicia (1995): “Desde donde surge la luz” en el catálogo de la exposición *Tras la Piel* (Fundación Pablo Serrano. Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza), pp. 35-43.
- (2001): “La realidad múltiple” en el catálogo *Cabello/Carceller*, ed. Actes Sud/Altadis (Premio Altadis, Arles, Francia), pp. 8-9.
- NAVARRETE, Carmen; RUIDO, María & VILA, Fefa (2005): “Transtornos para devenir, entre artes y políticas feministas y queer en el estado español” en *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, nº 2, febrero, pp. 158-187.
- NAVARRO, Mariano (2006) “Manu Arregui” en el catálogo de la exposición *Manu Arregui. Actes Sud / Altadis* (Premio Altadis, Arles, Francia), pp. 8-12.
- NERI, Louise (2005): “Trisha Brown: Esprit des Corps” en *Parkett Art Magazine*, nº 74, pp. 177-181.
- NESTLE, Joan (1992): *The Persistent Desire: A Femme-Butch Reader*. Boston: Alyson Publications.
- NIETO, José Antonio (1998): *Transexualidad, transgenerismo y cultura*. Madrid: Talasa.
- NORANDI, Elina (2008): “Amor y deseo entre mujeres: representaciones plásticas en el arte contemporáneo” en PLATERO, Raquel/Lucas (Ed.), *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Santa Cruz de Tenerife: Melusina, pp. 278-314.
- NUÑEZ NORIEGA, Guillermo (2007): *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*. México D.F.: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- OKARIZ, Itziar (2004): “El cerebro es un músculo” en *Zehar*, nº 54. Disponible en: <http://arteleku.net/4.1/zehar/54/Itziargazt.pdf> (Consultado el 21 de octubre de 2011).
- ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya (2005): “Palabra e imagen. A propósito de Mario y Manuel” en el catálogo de la exposición *Mario y Manuel* (Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial de Huesca), pp. 9-18.

- OSBORNE, Peter (2010): *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- PACE, Alessandra (2005): “Gloria” en el catálogo de la exposición *Carles Congost. Gloria* (Arte Ricambi, Verona, Italia), pp. 12-18.
- PALACIOS, Jesús (2007): “El niño que vino del espacio exterior” en el catálogo de la exposición *Say I’m Your Number One* (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC, León), pp. 32-46.
- PALACIO, Manuel (Ed.) (1987): *La imagen sublime. Video de creación en España 1970-1987*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- (1988): *El videoarte visual. Veinte años de práctica y Teoría videográfica* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid).
 - (1998): “PANORÁMICA 88-89. El vídeo español es el mejor del mundo” en el catálogo de la muestra *Bideoaldia ’98* (Bosgarren kolektiboa, Tolosa, Guipúzcoa), pp. 115-117.
 - (2007): “Un acercamiento al video de creación den España” en *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública* nº 4, julio, pp. 164-173.
- PALLIER, María (2011): “Una de cal y otra de arena (Mis primeros 20 años con el videoarte español)” en el catálogo de la exposición *Video(s)torias* (ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz), pp. 126-129.
- PARDO, José Luis (2007): “La invasión de los cuerpos vivientes” en el catálogo de la exposición *Un cos sense límits* (Fundació Joan Miró, Barcelona), pp. 217-220.
- (2010): *Nunca fue tan hermosa la basura*. Barcelona: Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores.
 - (2011): *Estética de lo Peor*. Barcelona: Barataria.
- PAVLOVIC, Tatjana (2003): *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture form Francisco Franco to Jesús Franco*. Nueva York: State University of New York Press.
- PEREZ, David (2004a): *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

- (2004): “Sombras de nada: Ambivalencias carnales en el arte contemporáneo” en el catálogo de la exposición *El Somni Erotic* (Centre d’Art La Panera, Lleida), pp. 152-163.
- PEREZ, Luis Francisco (1999): “Txomin Badiola: Oculta verdad, deslumbrante mentira” en el catálogo de la exposición *El punto ciego. Arte español de los años 90* (Kunstraum, Innsbruck, Austria / Imago 99 Encuentros de fotografía y vídeo de Salamanca), pp. 31-34.
- PÉREZ NAVARRO, Pablo (2008): *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*. Barcelona y Madrid: Egales.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón (1991): *El arte del vídeo. Introduccion a la historia del vídeo experimental*. Barcelona: Ediciones Serval / RTVE.
- PÉREZ RUBIO, Agustín (2000): “Artistas españoles en video: años 90” en el catálogo de la exposición *Trasvases. Artistas españoles en video* (Agencia Estatal de Cooperación Internacional, Valencia), pp. 4-6.
- (2003): “Si les gusta bien, y sino que les den...yo, no sé hacerlo de otra forma” en el catálogo de la exposición *Bad Boys* (50º Biennale di Venecia, Agencia Estatal de Cooperación Internacional), pp. 14-29.
- PICAZO, Gloria (2001): “Entrevista con Álex Francés” en el catálogo de la exposición *Caligrafía. Álex Francés* (Centro de Fotografía, Universidad de Salamanca), pp.140–154.
- PIERROT (2006): *Memorias Trans. Transexuales, transformistas y travestis*. Barcelona: Morales y Torres.
- PLATERO, Raquel/Lucas (Coord.) (2008): “*Lesbianas. Discursos y representaciones.*” Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- POSNER, Helaine (1995): “The Masculine Masquerade: Masculinity y Represented in Recent Art” en el catálogo de la exposición *The masculine masquerade. Masculinity and Representation* (Massachusetts Institute of Technology, EE.UU.), pp. 20-30.
- PRECIADO, Beatriz (2001): “Contrabandos queer” en ALIAGA, Juan Vicente; HADERBACHE, Ahmed; MONLEÓN, Ana & PUJANTE, Domingo (2001), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia: Servicio Editorial de la Universidad de Valencia, pp. 33-46

- (2002): *Manifiesto Contrasexual*. Madrid: Opera Prima.
 - (2003): “*Performance*, performatividad y prótesis” en el Seminario *Retóricas de género/ Políticas de identidad* (Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla), pp. 17-19. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/78518428/Reticas-de-Genero> (Consultado el 23 de enero de 2012)
 - (2004): “Género y *performance* (tres episodios de un cybermanga feminista queer trans...)” en *Zehar* nº 54, pp. 21-27. Disponible en: <http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual> (Consultado el 18 de febrero de 2012)
 - (2007): “Basura y género. Mear/ Cagar. Masculino/ Femenino” en el catálogo de la muestra *Impasse 7. Ciudades negadas 2: Recuperando espacios urbanos olvidados* (Ajuntament de Lleida y Centre d'Art La Panera, Lleida), pp. 117-118
 - (2008): *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
 - (2011): “Cuerpo Impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados” en el Seminario de Arte y Pensamiento (Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla). Disponible en: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=703 (Consultado el 19 de marzo de 2012)
- PUNZANO SIERRA, Israel (2003): “Jon Mikel Euba retrata la violencia psicológica en la trilogía 'Kill'em all'” en *El País* (17 de abril de 2003). Disponible en: http://elpais.com/diario/2003/04/17/catalunya/1050541657_850215.html (Consultado el 8 de septiembre de 2011).
- QUINTANA, Ángel (2008): *Virtuel? À l'ère du numérique, le cinema est toujours le plus réaliste des arts*. Paris: Cahiers du cinema.
- (2011): “Repensar las fronteras entre prácticas e imágenes” en el catálogo de la exposición *Video(s)torias* (ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz), pp. 63-75.
- QUIVY, Raymond (2006): *Manual de Investigación en Ciencias Sociales*. México D. F.: Limusa.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (2003): *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela.

- RANCIÈRE, Jacques (2002): *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Consorcio de Salamanca.
- (2005) : *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- REKALDE, Josu (1995): *Video: Un soporte temporal para el arte*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- (1998): “Preguntas ante un monitor de vídeo” en el catálogo de la muestra *Bideoaldia '98* (Bosgarren kolektiboa, Tolosa, Guipúzcoa), pp. 110-113.
 - (2000): “La creación audiovisual (vídeo)” en *Euskonews & Media*, nº 89. Disponible en: <http://www.upv.es/laboluz/2222/textos/rekalde.htm> (Consultado el 30 de noviembre de 2011).
- REYERO, Carlos (1999): *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. Madrid: Cátedra.
- RICOEUR, Paul (2002): *Del Texto a la Acción. Ensayos de Hermenéutica II*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2003): *La Memoria, La Historia, El Olvido*. Madrid: Trotta.
- RODRÍGUEZ GARZO, Montse (2006): “Pensar Intervalo” en el catálogo de la exposición *Intervalo. Ciclo de arte contemporáneo y flamenco*. Javier Codesal, Álex Francés y Carmen Singler en el catálogo de la exposición *XI Bienal de Flamenco* (Obra Social Caja San Fernando, Sevilla), pp. 9-13.
- RODRÍGUEZ MATTALIA, Lorena (2008): *Arte videográfico : Inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- (2011): *Videografía y Arte: Indagaciones sobre la imagen en movimiento. Análisis de prácticas videográficas que investigan sobre la imagen*. Valencia: Servicio Editorial de la Universidad Jaume I.
- ROSE, Gillian (2001): *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage.
- ROSLER, Martha (1998): *Posiciones en el mundo real*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- ROSS, David A. (2009): “En el principio” en VV.AA, *100 Videoartistas*, Madrid: Exit Publicaciones, pp. 10-17.

- ROSSET, Clément (2008): *Fantasmagorías seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada.
- RUBIN, Gayle. (1986): “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo” en *Nueva Antropología*, vol. VIII, nº 30, noviembre, pp. 95-145.
- RUGOFF, Ralph (2003): “Wild spaces” en el catálogo de la exposición *Bad Boys* (50º Biennale di Venecia, Agencia Estatal de Cooperación Internacional), pp. 74-83.
- RUSH, Michael (2003): *Video Art*, Londres: Thames & Hudson.
- RUSSO, Vito (1981): *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, Nueva York: Harper and Row.
- SÁEZ, Javier (2003): “El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo” en las Jornadas *Maratón pos porno* (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, Barcelona). Disponible en: <http://www.hartza.com/fist.htm> (Consultado el 17 de junio de 2012).
- (2004): *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis.
- SÁEZ, Javier & CARRASCOSA, Sejo (2011): *Por el culo: Política anales*. Barcelona y Madrid: Egales.
- SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO, Carolina & HIDALGO, Juan Carlos (Eds.) (2001): *Masculino plural: Construcciones de la masculinidad*. Lleida: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Lleida.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (2010): *Esclava de nadie*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SAN MARTIN, Francisco Javier (2002): “Pepo Salazar” en el catálogo de la exposición *Margazkiak. Pintura de Cámara* (Gure Artea 98, Departamento de Cultura. Gobierno Vasco, Bilbao), pp. 104-105.
- SANTAEULÀRIA, David (2004): “Plantea Congost” en el catálogo de la exposición *Carles Congost. Children of the Revolution* (Salas Municipales de la Rambla, Girona), pp. 9-15.
- SANZ CASTAÑO, Héctor (2006): “Orestes” en el catálogo de la exposición *Roberto González-Fernández. A Obra do Mes* (Museo Provincial de Lugo, Diputación Provincial de Lugo), pp. 256-257.
- SEDEÑO, Ana (Ed.) (2011): *Historia y Estética del videoarte en España*. Sevilla: Comunicación Social.

- SEDGWICK, Eve K. (1985): *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press.
- (1995): “Gosh, Boy George, You Must Be Awful Secure in your Masculinity” en BERGER, Maurice; WALLIS, Brian & WATSON, Simon (eds.), *Constructing Masculinity*, Londres / Nueva York: Routledge, pp. 11-20.
 - (1998): *Epistemología del armario*. Barcelona: La Tempestad.
- SEGAL, Lynne (1990): *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. London: Virago.
- SEIDLER, Victor J. (1991): *Recreating Sexual Politics: Men, Feminism and Politics*. Londres y Nueva York: Routledge.
- SICHEL, Berta (Ed.) (2003): *Monocanal*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- SICHEL, Berta & VILLAPLANA, Virginia (Eds.) (2005): *Cárcel de Amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).
- SMITH, Paul (Ed.) (1996): *Boys: Masculinities in Contemporary Culture*. Boulder, EE.UU.: Westview Press.
- SMITH, Paul Julian (1998): *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español (1960-1990)*. Barcelona: La Tempestad.
- (2001): “Los estudios lesbianos y gays en el mundo anglosajón y en el estado español” en BENGOCHEA, Mercedes & MORALES, Marisol (Eds.), *(Trans)formaciones de las sexualidades y el género*, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 43-54.
 - (2003): *Contemporary Spanish Culture: Television, Fashion, Art & Film*. Cambridge: Polity Press.
- SONTAG, Susan (1996): *Contra la Interpretación*. Madrid: Alfaguara.
- SPARGO, Tamsin (2007): *Foucault y la Teoría queer*. Barcelona: Gedisa.
- SPIELMANN, Ivonne (2008): *Video. The Reflexive Médium*. Cambridge, Reino Unido: The MIT Press.
- STAM, Robert (2000): *Teorías del Cine*. Barcelona: Paidós.
- STOICHITA, Victor I. (2005): *Ver y no ver*. Madrid: Siruela.

- STONE, Sandy (1991): "The Empire Stricks Back: A Postransexual Manifesto" en CONBOY, Katie; MEDINA, Nadia & STANBURY, Sarah (Eds.), *Writing on the body. Female Embodiment and Feminist Theory*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 337-359.
- THOMPSON, John B. (1981): *Critical Hermeneutics: A Study in the Thought of Paul Ricoeur and Jürgen Habermas*. Nueva York: Cambridge University Press.
- (1998): *Ideología y cultura moderna: Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- VELASCO, Sherry (2011): *Lesbians in early modern Spain*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press.
- VIDARTE, Paco (2007): *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Barcelona y Madrid: Egales.
- VILLA, Manuela (2006): *Arte Emergente en España*. Madrid: Vaivén.
- VILLAESPEÑA, Mar (1993): "Introducción" en el catálogo de la exposición *100%* (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla), pp. 7-15.
- VILLAPLANA, Virginia (2005): "Versiones desordenadas. Nuevas subjetividades en las representaciones contemporáneas" en el catálogo de la exposición *Fugas Subversivas: Reflexiones híbridas sobre la(s) identidad(es)* (Sala de exposiciones de la Universidad de Valencia), pp. 103-115.
- VILLOTA, Gabriel (1995): "Saltando las fronteras (del Estado Español)" en BONET, Eugeni (Ed.), *Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 42-52.
- (1997b): "El estado de la cuestión (vídeo): cuatro puntos para el último informe" en el catálogo de la muestra *Artes Audiovisuales. Videocreación e Infografía* (INJUVE, Madrid), pp. 13-15.
 - (2002): "La lámpara del cuerpo. Sergio Prego: industrias y andanzas" en el catálogo de la exposición *Sergio Prego* (Galería Soledad Lorenzo, Madrid), pp.16-20.
 - (2004a): *Sujeto e imagen-cuerpo. Entre la imagen del cuerpo y el cuerpo del espectador*. Leioa, Vizcaya-Bizkaia: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

- (2004b): “Vida Salvaje” en el catálogo de la exposición *Eduardo Sourrouille. Bombón* (Sala de Cultura Carlos III, Universidad Pública de Navarra, Pamplona), pp. 13-19.
 - (2005): “A Day in the life (o ‘una vida de película’)” en *Papers d’Art*, nº 88, 2º semestre, (Especial Videoart: 30 anys de senyals), pp. 22-56.
- VIOT, Natalie (1999): “Humanidad-animalidad en la obra videográfica de Javier Pérez” en el catálogo de la exposición *Javier Pérez. Máscaras* (Gure Artea 98, Departamento de Cultura. Gobierno Vasco, Bilbao), pp. 21-25.
- VV.AA. (2009): *100 Videoartistas*. Madrid: Exit Publicaciones.
- VV.AA. (2010): *En torno a En torno al video*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Rodríguez / Centro Cultural Montehermoso / Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.
- WALLIS, Brian (ed.) (2001): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- WALTERS, Margaret (1978): *The Nude Male*. Londres: Paddington Press LTD.
- WARNER, Michael (1999): *The trouble with normal. Sex, politics, and the ethics of queer life*. Cambridge, EE.UU.: Harvard University Press.
- WEEKS, Jeffrey (1993): *El malestar de la sexualidad*, Madrid: Talasa.
- (2002): “Todo sobre los hombres” en el catálogo de la exposición *Héroes Caídos. Masculinidad y Representación* (Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón), pp. 135-192.
- WEGENAST, Ulrich (2005): “Condensado-expandido: el tiempo filmico en el cine artístico y el videoarte” en el catálogo de la exposición 3’ (Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela), pp. 49-55.
- WHITEHEAD, Stephen M. & BARRET, Frank J. (Eds.) (2002): *The masculinities reader*. Cambridge, Reino Unido: Polity Press.
- WITTGENSTAIN, Ludwig (2007): *Tractatus, Lógico-Philosophicus*. Madrid: Tecnos.
- WITTIG, Monique (2005): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona y Madrid: Egales.
- WOODHOUSE, Annie (1989): *Fantastic Women. Sex, Gender and Transvestism*. New Jersey: Rutgers University Press.

- YOUNGBLOOD, Gene (1970): *Expanded Cinema*. Nueva York: EP Dutton. Disponible en: http://www.ubu.com/historical/youngblood/expanded_cinema.pdf (Consultado el 2 de septiembre de 2012)
- ZAYA, Octavio (2009): “Frecuencias sin agitación” en el catálogo de la exposición “*Pepo Salazar. Walk among us*” (Arteleku, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donosita-San Sebastián) pp. 8-12.
- ZIZEK, Slavoj (2004): “Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma” en *II Debates en torno a la Fotografía* (Museo del Traje de Madrid / PhotoEspaña 04, Madrid). Disponible en: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=15886> (Consultado el 30 de febrero de 2012).
- (2006) *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1985): *El cine en el País Vasco*. Vitoria/Gasteiz: Diputación Foral de Bizkaia / Vizcaya.
- (1987): “Espacio del sentido y escritura narrativa en el vídeo de creación” en *Telos*, nº 9, marzo-mayo, pp. 57-63.

CATÁLOGOS¹⁰⁴

Masculinidades e Identidades de Género

Bad Boys. Comisario Agustín Pérez Rubio. 50° Biennale di Venezia. Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno de España, 2003.

Chacun à son goût. Comisaria Rosa Martínez. Museo Guggenheim Bilbao. Bilbao, 2008.

Cuerpo a cuerpo. Comisarios Antonio Martínez Villa & Francisco Sánchez Montalbán. RedArte . Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2002.

Doc 01 Disparos eléctricos. 9 perspectivas feministas en video. Comisaria Susana Blas Montehermoso. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria, 2007.

Doc 02. Best regards from the blind spot. Comisaria Jovana Stokic. Montehermoso. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria, 2008.

Doc 03. La feminidad problematizado. Comisarias ERREAKZIO-REACCIÓN. Montehermoso. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria, 2008.

Doc 04. Readmade narratives. Comisaria Elisabeth Levobici. Montehermoso. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria-Gasteiz, 2008.

Doc 05. Our bodies, our selves. Comisaria A. L. Steiner. Montehermoso. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria, 2009.

Doc 06. Embodied enactments. Comisaria Renee Baert. Montehermoso. Ayuntamiento de vitoria-Gasteiz, Vitoria, 2009.

Doc 07. Desmontajes: Imágenes y contradiscursos. Comisaria Alicia Murria. Montehermoso. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria, 2009.

Doc 08. Stockaways. Comisaria Elke Krystufek. Montehermoso. Ayuntamiento de vitoria-Gasteiz, Vitoria, 2009.

Doc 09. Video a la mexicana. Comisaria Mónica Meyer. Montehermoso, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria-Gasteiz, 2010.

Doc 10. Está en mi cabeza, detrás de los ojos. Comisaria Haicea Barcenilla & Saioa Olmo. Montehermoso, Ayuntamiento de vitoria-Gasteiz, Vitoria, 2010.

¹⁰⁴ Ordenados alfabéticamente por el título de la exposición y/o muestra.

- El bello género*. Comisaria Margarita Aizpuru. Comunidad de Madrid. Sala de exposiciones de Plaza de España, Madrid, 2002.
- El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*. Comisario José Miguel G. Cortés. Koldo Mitxelena Kulturunea. Diputación de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, 1997.
- El Somni Eròtic*. Comisaria Gloria Picazo. Centre d'Art La Panera, Lleida, 2005.
- En privat 2. L'opció desamable*. Comisario Carlos Jover. Es Baluard. Museu d'art modern i contemporani de Palma. Palma de Mallorca, 2010.
- En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*. Comisario Juan Vicente Aliaga. Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), Santiago de Compostela, 2009.
- Erretratatu / Retratarse*. Comisario Iñigo Cabo. Arteleku, Dirección de Cultura de Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, 1994.
- Escenarios Domésticos*. Comisaria Meneen Gras Balaguer. Sala de Exposiciones Koldo Mitxelena. Diputación Foral de Gipuzkoa. Donostia-San Sebastián, 2001.
- Excéntricos*. Comisario Jaime González Lavange d'Ortigue. Museo Provincial de Lugo. Diputación Provincial Lugo, 2004.
- Femenino Plural. Arte de mujeres al borde del tercer milenio*. Coordinado por Sara Facio, Jorge Glusberg & David Pérez. Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires y Comunidad Valenciana, Valencia, 1998.
- Fugas Subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades*. Coordinado por Guillermo Cano; Rian Lozano & Johanna Moreno. Sala de exposiciones de la Universidad de Valencia, Valencia, 2005.
- Héroes Caídos. Masculinidad y representación*. Comisario José Miguel G. Cortés. Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC), Generalitat Valenciana, 2002.
- Hypertronix. Algunas figuras de la cultura juvenil*. Comisario Manuel Clot. Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC), Castellón, 1999.
- Kiss Kiss. Bang Bang. 45 años de Arte y Feminismo*. Comisario Xavier Arakistain. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 2007.
- La Batalla de los Géneros*. Comisario Juan Vicente Aliaga. Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), Santiago de Compostela, 2007.

La cicatriz interior. Comisario Pablo Lorca. Sala Plaza de España, Comunidad de Madrid, Madrid, 1998.

La Costilla Maldita. Comisaria Margarita Aizpuru. Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Gran Canarias, 2005.

Multitud Singular. El arte de resisitir. Comisarias Berta Sichel & Perry Bard. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 2009.

Mujeres que hablan de mujeres. Comisaria Alicia Murria. Espacio Cultural El Tanque, Santa Cruz de Tenerife, 2001.

Other than yourself. An investigation between inner and outer space. Comisario Walter König. Thyssen Bornemisza Art Contemporary, Viena, 2008.

Para todos los públicos. Comisario Xavier Arakistain. Sala Rekalde, Bilbao, 2006.

The masculine masquerade. Masculinity and Representation. Comisarios Andrew Perchuk & Helaine Posner. Massachusetts Institute of Technology, 1995.

Trans Sexual Express. Comisario Xavier Arakistain y Rosa Martínez. Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona, 2001.

Transgénéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo. Comisario Juan Vicente Aliaga & Mar Villaespesa. Koldo Mitxelena Kulturunea. Diputación de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, 1998.

Un cos sense limits. Coordinador Jean-Louis Prat. Fundació Joan Miró, Barcelona, 2007.

Videoarte

2 MOVE. Movimiento doble. Estéticas Migratorias. Comisarios Mieke Bal & Miguel Ángel Hernández-Navarro. Espacio AV – Sala Verónicas. Murcia, 2007.

Abierto en Canal. Comisario Miguel Pueyo. Universidad Pública de Navarra. Pamplona, 2004.

Bienal de la Imagen en Movimiento '90. Comisario José Ramón Pérez Ornia. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 1990.

- Bienal de la Imagen en Movimiento. Visionarios Españoles (2ª edición)*. Comisaria Carlota Álvarez Basso. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 1992.
- Bodies Parade / Videoweeek, Videocombate, Bideobultza*. Comisariado por Estíbaliz Sádaba & Gabriel Villota Arteleku. Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, 1992.
- Cartografías Disidentes*. Comisario José Miguel G. Cortés. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX). Barcelona, 2008.
- Cine y casi cine 2001*. Comisaria Berta Sichel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 2001.
- Cine y casi cine 2003*. Comisaria Berta Sichel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 2003.
- Cine y casi cine 2004*. Comisaria Berta Sichel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 2004.
- Cine y casi cine 2007*. Comisaria Berta Sichel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 2007.
- Del éxtasis al arretrato*. Comisaria Carolina López. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), 2010.
- Desmontaje: Film, Video/Apropiación, Reciclaje*. Comisario Eugeni Bonet. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Institut Valencià d'Art Modern; Arteleku; Centro Gallego de Artes de la Imagen; Kijkhuis. World Wide Video Festival, 1993.
- Dialog Kunst Im Pavillon*. Comisarios Fernando Castro Flórez; José Guirao Cabrera & José Lebrero Stols. Hannover, EXPO 2000.
- Desvelar lo invisible. Videocreación contemporánea*. Comisarios Victoria Combalía Dexeus & Juan Carlos Rego de la Torre. Sala de exposiciones Alcalá, 31. Comunidad de Madrid, 2005.
- El ángel exterminador*. Comisario Fernando Castro Flórez *A room for Spanish Contemporary Art*, SEACEX, Madrid, 2010.
- En, desde, por, contra. Crónicas vascas de arte a comienzos de siglo*. Comisario Gabriel Villota. Arteleku Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Donostia-San Sebastián, 2008.

- GAM Video Festival. Video Collections from Europe (1º edtion)*. Comisaria Elena Volpato. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporánea, Torino, 2002.
- Gustos, Colecciones y Cintas de video*. Comisaria Virginia Torrente. Centro de Arte Dos de Mayo. Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad de Madrid, Madrid, 2008.
- Imágenes del otro lado*. Comisario Peio Aguirre. Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) -Sala San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canarias, 2007.
- Imágenes multimedia de un mundo complejo. Visiones desde ambos lados del Atlántico*. Coordinado por Jesús Rubio Lapaz. Grupo de investigación HUM 736. Universidad de Granada, Granada, 2008.
- Inocencia Perdida*. Comisario Marcelo Expósito. Programa de vídeos para HAMACA: Media & Video Art Distribution from Spain. Barcelona, 2010.
- LOOP Fair 2005*. Organizado por Emilio Álvarez; Carlos Durán & Llucià Homs. LOOP Festival, Barcelona, 2005.
- Luces, cámara, acción (...) ¡Corten!*. *Videocreación: el cuerpo y sus fronteras*. Comisario Gabriel Villota. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) / Centro Julio González, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.
- Movimiento Aparente*. Comisario Eugeni Bonet. Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, Castellón, 2000.
- Muestra Audiovisual INJUVE 2001 (XVII edición)*. Comisarios Juan Guardiola & Rosa Pera. Instituto de la Juventud INJUVE, Madrid, 2001.
- Muestra de Arte INJUVE, 25 años*. Comisarias María de Corral & Lorena M. De Corral. Instituto de la Juventud INJUVE, Madrid, 2010.
- Surviveovisiones*. Comisaria Margarita Aizpuru. Programa INICIARTE, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2008.
- Paistages de l'Image*. Organizado por Raymond Bellour; Catherine David & Christine Van Assche. Fundación La Caixa, Barcelona, 1991.
- Paisatges Mediàtics*. Comisarios Montse Badía & Andreas M. Kaufmann. Fundación La Caixa, Barcelona, 2004.
- Pantalles Sensibles: videoart dels anys 90*. Coordinadora Nuria Faraig. Fundación La Caixa, 2002.

- Present Tense. Canariasmediafest 08.* Comisaria Berta Sichel. Centro Atlántico de Arte Moderno. Sala Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
- Proximamente en esta pantalla: el cine letrista, entre la discrepancia y la sublevación.* Comisarios Eugeni Bonet y Eduard Escofet. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2005.
- Primera Generación. Arte e Imagen en Movimiento.* Comisaria Berta Sichel. Museo Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 2006.
- Rock My Illusion.* Comisario Jesús Alaide. Fundación Provincial de Artes Plásticas “Rafael Botí”. Universidad de Córdoba / Cajasol Fundación, Córdoba, 2007.
- Scrabble. Vídeo, lenguaje y abstracción.* Comisario Álvaro Rodríguez Fominaya. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.
- Sous-titrée X, La pornographie entre image et propos.* Comisarios Ramón Tio Bellido; Elvan Zabunyan & David Perreau. Art & Essai de l'Université Rennes 2. Ministère de la Culture et de la Communication, Délégation aux Arts Plastiques CNAP (Fiacre), 2001.
- Todo cuanto amé formaba parte de ti. Videocreación española en torno al amor y el desamor.* Comisaria Nekane Aramburu. Instituto Cervantes / Photoespaña, 2010.
- Travesías Liminares.* Comisario Joan Manuel Bonet. La Capella (Ajuntament de Barcelona. Àrea de Cultura, Barcelona) / Arteleku (Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián), 1994.
- Trasvases. Artistas españoles en video.* Comisario Agustín Pérez Rubio. Agencia Estatal de Cooperación Internacional (AECI), Valencia, 2000.
- Virreina. Els dilluns vídeo (2ª serie).* Comisarios Eugeni Bonet y Antoni Mercader. Palau de la Virreina. Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1985.
- XCÈNTRIC. 45 Películas contra dirección.* Comisaria Carolina López. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) / Diputació de Barcelona, Barcelona, 2006.

REFERENCIAS VIDEOARTISTAS

Carlos Aires

CASTRO FLÓREZ, Fernando (2012): “Todos quieren que les quieran (Perversiones y repliegues de la memoria visual en Carlos Aires)” en el catálogo de la exposición *Carlos Aires. Opening Night* (Centro de Arte Contemporáneo de Málaga), pp. 13-29.

Manu Arregui

ARAKISTAIN, Xavier (2002): “Nuevas coreografías para un presente actualizado” en el catálogo de la exposición *Itinerarios 2002/03*, (Fundación Marcelino Botín, Santander), pp. 13-14.

BLAS, Susana (2006): “¿Sientes el frío de esta nieve de mentira? Nostalgias de la nada en la obra de Manu Arregui” en el catálogo de la exposición *Manu Arregui. Actes Sud / Altadis* (Premio Altadis, Arles, Francia), pp.15-21.

HERRAEZ, Beatriz (2009): “Dreams that money can buy...” en el catálogo de la exposición *Manu Arregui. Streaming* (La Conservera Centro de Arte Contemporáneo), Murcia, pp. 8-11.

NAVARRO, Mariano (2006) “Manu Arregui” en el catálogo de la exposición *Manu Arregui. Actes Sud / Altadis* (Premio Altadis, Arles, Francia), pp. 8-12.

Txomin Badiola

BADIOLA, Txomin (1998): “Arreglárselas sin el padre” en el catálogo del taller *Txomin Badiola – Ángel Bados* (Arteleku Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donosita-San Sebastián), pp. 86-92.

- (2001): “SOS” en el catálogo de la exposición *Txomin Badiola, SOS* (Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2001). Disponible en:
http://www.soledadlorenzo.com/artistas/badiola_2001/texto.html (Consultado el 4 de abril de 2012).
- (2006): “Carta a un colega” en el catálogo de la exposición *Rêve sans fin* (Centro de Arte Caja de Burgos), pp. 7-17.

PEREZ, Luis Francisco (1999): “Txomin Badiola: Oculta verdad, deslumbrante mentira” en el catálogo de la exposición *El punto ciego. Arte español de los años 90* (Kunstraum, Innsbruck, Austria / Imago 99 Encuentros de fotografía y vídeo de Salamanca), pp. 31-34.

Cabello/Carceller

ALIAGA, Juan Vicente (2008): “Cabello/Carceller” en VV.AA., *100 artistas españoles*. Madrid: EXIT publicaciones, pp. 5-8.

ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio (1998): “El yo diverso (por mezcla, por amor)” en el catálogo *El jo divers. Helena Cabello + Ana Carceller/Javier Pérez* (Sala Montcada. Fundació “la Caixa”, Barcelona), pp. 4-11.

ARENAS, Antonio (2006): “La increíble vida de Elena/o de Céspedes” en *Ideal Digital* (14 de agosto de 2006). Disponible en:
<http://www.ideal.es/granada/pg060814/prensa/noticias/Vivir/200608/14/ALM-SOC-074.html> (Consultado el 22 de agosto de 2011).

BARBAZZA, Marie-Catherine (1984): “Un caso de subversión social: el proceso de Elena de Céspedes (1587-1589)” en *Criticón* nº 26, pp. 17-40.

BUXÁN BRAN, Xosé M. (2005): “Cabello/Carceller” en el catálogo de la exposición *Radicales libres. Experiencias gays y lésbicas en el arte peninsular* (Concellaria de Cultura do Concello, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela), pp. 210-216.

CABELLO/CARCELLER (2000): “Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)” en el catálogo de la exposición *Zona F*. EACC de Castellón (Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón), pp. 25-113.

- (2001): “De algunos espacios andróginos y de la degenerada manera de alcanzarlos” en el catálogo de la exposición *Trans Sexual Express* (Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona), pp. 52-57.
- (2002): “En las distancias cortas. Anotaciones sobre la creación artística en colaboración” en *EXIT Magazine*, nº 7, septiembre, pp. 16-27.
- (2002): “De algunos espacios utópicos y de la degenerada manera de alcanzarlos” en el catálogo de la exposición *Madrid al descubierto* (Sala de exposiciones de la Consejería de las Artes, Madrid), pp. 47-53.
- (2009): “Proyecto Ejercicios de poder”, *Parole de queer*, nº 3, pp. 22-28.

CARRILLO, Jesús (2004): “Casting” en el catálogo de la exposición *En construcción* (Sala Verónicas, Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia), pp. 43-50.

CORTÁZAR, Julio (1993): *Armas Secretas*. Madrid: Cátedra.

ENGUITA MAYO, Nuria (2009): “Extraño no es sinónimo de raro” en el catálogo de la exposición *Itinerarios 07-08* (Fundación Marcelino Botín, Santander), pp. 18-20.

GRAS BALAGUER, Meneen (1999): “Juegos peligrosos. ‘Acércate, deséame, áname’” en el catálogo de la exposición *Cabello/Carceller. Sin necesidad aparente de título (Capítulo II)* (Sala La Gallera, Valencia), pp. 34-53.

HALBERSTAM, Judith (2004): “Nadar hacia Utopía” en el catálogo de la exposición *En construcción* (Sala Verónicas, Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia), pp. 15-23.

MAGANTO PAVÓN, Emilio (2007): *El proceso inquisitorial contra Elena/o de Céspedes (1587-1588) (Biografía de una cirujana transexual del siglo XVI)*. Madrid: Método Gráfico.

MURRÍA, Alicia (2001): “La realidad múltiple” en el catálogo *Cabello/Carceller*, ed. Actes Sud/Altadis (Premio Altadis, Arles, Francia), pp. 8-9.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (2010): *Esclava de nadie*. Madrid: Espasa-Calpe.

VELASCO, Sherry (2011): *Lesbians in early modern Spain*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press.

Javier Codesal

ALIAGA, Juan Vicente (1995): “El vuelo del amigo” en el catálogo de la exposición *Tras la Piel* (Fundación Pablo Serrano. Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza), pp. 31-33.

CORRIENTE, Federico (2010): “Selección (abierta) de Poesía Universal. Ibn Quzman Muhammad (Abenguzmán y Ben Guzmán; Córdoba, 1086-1160)”. Disponible en: http://www.webislam.com/media/2005/12/44988_147.pdf (27 de febrero de 2012).

MURRÍA, Alicia (1995): “Desde donde surge la luz” en el catálogo de la exposición *Tras la Piel* (Fundación Pablo Serrano. Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza), pp. 35-43.

ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya (2005): “Palabra e imagen. A propósito de Mario y Manuel” en el catálogo de la exposición *Mario y Manuel* (Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial de Huesca), pp. 9-18.

RODRÍGUEZ GARZO, Montse (2006): “Pensar Intervalo” en el catálogo de la exposición *Intervalo. Ciclo de arte contemporáneo y flamenco. Javier Codesal, Álex Francés y Carmen Singler* en el catálogo de la exposición *XI Bienal de Flamenco* (Obra Social Caja San Fernando, Sevilla), pp. 9-13.

Carles Congost

CLOT, Manel (1995): “El noi amb l’espina clavada” en el catálogo de la exposición *The Congosound* (La Capella. Ajuntament de Barcelona), pp. 32-35.

- (2007): “C.O.N.G.O.S.T. (Welcome to the Pleasuredome)” en el catálogo de la exposición *Say I’m Your Number One* (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC, León), pp. 13-25.

MARTÍNEZ, Chus (2003): “Young, Fresh and Sponsored” en el catálogo de la exposición *Bad Boys* (50º Biennale di Venecia, Agencia Estatal de Cooperación Internacional), pp. 42-47.

- (2007): “Basado en hechos reales” en el catálogo de la exposición *Say I'm Your Number One* (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC, León), pp. 55-69.

PACE, Alessandra (2005): “Gloria” en el catálogo de la exposición *Carles Congost. Gloria* (Arte Ricambi, Verona, Italia), pp. 12-18.

PALACIOS, Jesús (2007): “El niño que vino del espacio exterior” en el catálogo de la exposición *Say I'm Your Number One* (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC, León), pp. 32-46.

SANTAEULÀRIA, David (2004): “Plantea Congost” en el catálogo de la exposición *Carles Congost. Children of the Revolution* (Salas Municipales de la Rambla, Girona), pp. 9-15.

Jon Mikel Euba

BAN LARSEN, Lars (2003): “Always Crashing in the same car. The fatal and the redundant in Jon Mikel Euba's videos” en el catálogo de la exposición *Bad Boys* (50º Biennale di Venecia, Agencia Estatal de Cooperación Internacional), pp. 52-61.

ENGUITA MAYO, Nuria (2003): “Escenarios sin texto” en el catálogo de la exposición *Kill'em all* (Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz) pp. 117-121.

EUBA, Jon Mikel (2008): “Presentación Jon Mikel Euba” en el catálogo de la exposición *Condensed Velásquez. Jon Mikel Euba* (Galería Soledad Lorenzo, Madrid). Disponible en: http://www.soledadlorenzo.com/artistas_entrada/euba/expos.html (Consultado el 31 de mayo de 2012).

PUNZANO SIERRA, Israel (2003): “Jon Mikel Euba retrata la violencia psicológica en la trilogía 'Kill'em all'” en el *El País* (17 de abril de 2003). Disponible en: http://elpais.com/diario/2003/04/17/catalunya/1050541657_850215.html (Consultado el 8 de septiembre de 2011).

Félix Fernández

BARRO, David (2006): “El show de Félix. El juego consiste en no dejar de soñar” en el catálogo de la exposición *Félix Fernández* (Museo Provincial de Lugo, Diputación Provincial de Lugo), pp. 91-93.

FERNÁNDEZ, Félix (2006): “Desde dentro” en el catálogo de la exposición *Félix Fernández* (Museo Provincial de Lugo, Diputación Provincial de Lugo), pp. 29-31.

MORI, Carlos T. (2004): “Reversible. Félix Fernández”. Disponible en:
<http://www.felixfernandez.org/textos/text.htm> (Consultado el 2 de febrero de 2012).

Álex Francés

BINET, Eric (1999): “François Doltó (1908-1988)”, *Perspectivas : revista trimestral de educación comparada*, nº 3, pp. 495-505. Disponible en:
http://www.ibe.unesco.org/fileadmin/user_upload/archive/publications/ThinkersPdf/doltos.PDF (Consultado el 25 de febrero de 2012).

LENAERS, Sylvia & SANTAMARÍA, Lourdes (2001): “Heridas que respiran” en el catálogo de la exposición *Caligrafía. Álex Francés* (Centro de Fotografía, Universidad de Salamanca), pp. 90-122.

PICAZO, Gloria (2001): “Entrevista con Álex Francés” en el catálogo de la exposición *Caligrafía. Álex Francés* (Centro de Fotografía, Universidad de Salamanca), pp.140–154.

Iñaki Garmendia

ENGUITA MAYO, Nuria (2009): “Extraño no es sinónimo de raro” en el catálogo de *Itinerarios 07-08. XV Becas de Artes Plásticas* (Fundación Marcelino Botín, Santander), pp. 20-31.

GUERRA, Carles (2006): “Traducciones Radicales” en el catálogo de la exposición *Only Kids love other kids* (Premios Gure Arte. Departamento de Cultura, Gobierno Vasco, Bilbao), pp. 36-38.

JAIO, Miren (1997): “Metodología up-tight” en el catálogo de la exposición *Imágenes del otro lado* (Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria), pp. 47-61.

Roberto González Fernández

ALAS, Leopoldo (2006): “¿Qué significa esto?” en el catálogo de la exposición *Roberto González-Fernández. A Obra do Mes* (Museo Provincial de Lugo, Diputación Provincial de Lugo), pp. 260-261.

MAZORRA, Javier (2002): “Orden”, en el catálogo de la exposición itinerante *RGF Roberto González Fernández. Orden, Desorden y Costumbre*, Sala Unicaja - Italcable, Málaga, Centro de Arte Museo de Almería, Almería & Museo de Ceuta, Ceuta.

SANZ CASTAÑO, Héctor (2006): “Orestes” en el catálogo de la exposición *Roberto González-Fernández. A Obra do Mes* (Museo Provincial de Lugo, Diputación Provincial de Lugo), pp. 256-257.

Joan Morey

ALCAIDE, Jesús (2007): “Introducción. Rock my illusion” en el catálogo de la exposición *Rock my illusion* (Sala de Exposiciones Puerta Nueva, Córdoba), pp. 12-17.

CLOT, Manel (2001): “Perr@s y lob@s: imágenes de Txomin Badiola, Carles Congost y Joan Morey” en ALIAGA, Juan Vicente; HADERBACHE, Ahmed; MONLEÓN, Ana & PUJANTE, Domingo (2001), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia: Servicio Editorial de la Universidad de Valencia, pp. 209-216.

- (2004): “Accions. Imatges Sonores, Subjectivitats Subversives” en el catálogo de la exposición *Nueva Ola o Desencert. A Time to love and a time to die* (Espai ZER01, Institut de Cultura de la Ciudad d’Olot, Olot, Girona), 14-19.

COBAIN, Kurt (2001): *Journals*. Nueva York: Riverland Books.

- JOVER, Carlos (2010): “Zona 1: Mórbido y morboso / Eros y Tánatos” en el catálogo de la exposición *En Privat 2. L’opció desamable* (Es Baluard, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma, Palma de Mallorca), pp. 9-10.
- MARTIN, Stéphanie (2001): “STP (Soy Tu Puta)” en el catálogo de la exposición *Sous-titrée X la pornographie entre image et propos* (Galerie Art & Essai de l’Université Rennes 2, Rennes, Francia), pp. 103-105.
- PÉREZ, David (2004): “Sombras de nada: Ambivalencias carnales en el arte contemporáneo” en el catálogo de la exposición *El Somni Erotic* (Centre d’Art La Panera, Lleida), pp. 152-163.
- SAÉZ, Javier (2003): “El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo”, *Jornadas Maratón pos porno* (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, Barcelona). Disponible en: <http://www.hartza.com/fist.htm> (Consultado el 17 de junio de 2012).

Itziar Okariz

- ANDERSSON, Cecilia (2000): “Itziar Okariz” en el catálogo de la exposición *Itziar Okariz. Give me Trouble* (Premios Gure Artea 2000. Departamento de Cultura. Gobierno Vasco, Bilbao), pp. 15-31.
- ARAKISTAIN, Xavier (2006): “Tregar Edificios” en el catálogo de la exposición *Todos los Públicos* (Sala Rekalde, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao), pp. 249-251.
- FERNÁNDEZ, Alicia (2000): “Mirada disidente” en el catálogo de la exposición *Itziar Okariz. Give me Trouble* (Premios Gure Artea 2000. Departamento de Cultura. Gobierno Vasco, Bilbao), pp. 9-13.
- GOLVANO, Fernando (1994): “Travesías liminares” en el catálogo de la exposición *Travesías liminares* (Capella de l’Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona), pp. 112-113.
- KÜNG, Moritz (2008): “Ausencia de la acción” en el catálogo de la exposición *Itziar Okariz. Ghost Box* (Sala Rekalde, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao), pp. 85-87.
- OKARIZ, Itziar (2004): “El cerebro es un músculo” en *Zehar*, nº 54. Disponible en: <http://arteleku.net/4.1/zehar/54/Itziargazt.pdf> (Consultado el 21 de octubre de 2011).

O.R.G.I.A.

GUBERN, Román (1998): “Los imaginarios del cine del franquismo” en GASCA, Luis (Ed.), *Un siglo de cine español*. Barcelona: Planeta, pp. 170-178.

MONTERDE, José Enrique (1993): *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.

PAVLOVIC, Tatjana (2003): *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. Nueva York: SUNY Press.

Javier Pérez

BADÍA, Montse (2000): “Sobre la Identidad y sus mediaciones. Valldosera-Pérez” en el catálogo de la exposición *Dialog* (Kunst im Pavillion, Pabellón de España, Expo 2000 Hannover, Alemania), pp. 188-191.

BLANCH, Teresa (1998): “Huéspedes y Gemelos” en el catálogo de la exposición Mudar (Sala Rekalde, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao), pp.7-28.

- (2005): “Javier Pérez” en el catálogo de la exposición *Javier Pérez* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid). Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2005/javier-perez.html> (Consultado el 24 de enero de 2012).

ERRO, Ángel (2010): “Javier Pérez. 60 escalones” en *Letras para el Arte*, enero. Disponible en: <http://catalogo.biblioteca.artium.org/dossieres/1/javier-perez/letras-para-el-arte> (Consultado el 2 de febrero de 2012).

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel (2003): “Historia de un ser afortunado que nunca había sentido dolor” en el catálogo de la exposición *Javier Pérez* (Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz; Carré d’Art, Musée d’art Contemporain de Nîmes, Francia), pp. 16-24.

VIOT, Natalie (1999): “Humanidad-animalidad en la obra videográfica de Javier Pérez” en el catálogo de la exposición *Javier Pérez*. Máscaras (Gure Artea 98, Departamento de Cultura. Gobierno Vasco, Bilbao), pp. 21-25.

Sergio Prego

- AGUIRRE, Peio (2006): “Tiempo, espacio, materia y energía en movimiento: la labor de Sergio Prego” en el catálogo de la exposición *Sergio Prego. En una era de belleza asequible, la fealdad tenía algo de heráldico* (Galería Soledad Lorenzo, Madrid), pp. 5-11.
- LARCADE, Franck (1998): “Cuerpo under construction. Sergio Prego vs. Frank Larcade” en *Zehar*, nº 38, pp. 22-29. Disponible en:
http://www.consonni.org/sites/default/files/_Cuerpo%20Under%20Construction-1998.pdf (Consultado el 22 de julio de 2011).
- NERI, Louise (2005): “Trisha Brown: Esprit des Corps” en *Parkett Art Magazine*, nº 74, pp. 177-181.
- RUGOFF, Ralph (2003): “Wild spaces” en el catálogo de la exposición *Bad Boys* (50º Biennale di Venecia, Agencia Estatal de Cooperación Internacional), pp. 74-83.
- VILLOTA, Gabriel (2002): “La lámpara del cuerpo. Sergio Prego: industrias y andanzas” en el catálogo de la exposición *Sergio Prego* (Galería Soledad Lorenzo, Madrid), pp.16-20.

Pepo Salazar

- CASTILLEJO, Daniel (2009): “Documento 1” en el catálogo de la exposición “*Pepo Salazar. Walk among us*” (Arteleku, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donosita-San Sebastián) pp. 15-16.
- CLOT, Manel (2003): “Bodily Functions” en el catálogo de la exposición *Bad Boys* (50º Biennale di Venecia, Agencia Estatal de Cooperación Internacional), pp. 87-94.
- SAN MARTIN, Francisco Javier (2002): “Pepo Salazar” en el catálogo de la exposición *Margazkiak. Pintura de Cámara* (Gure Artea 98, Departamento de Cultura. Gobierno Vasco, Bilbao), pp. 104-105.
- ZAYA, Octavio (2009): “Frecuencias sin agitación” en el catálogo de la exposición “*Pepo Salazar. Walk among us*” (Arteleku, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donosita-San Sebastián) pp. 8-12.

Fernando Sánchez Castillo

BOTELLA, Juan (2004): “Vaivén” en el catálogo de la exposición *Fernando Sánchez Castillo* (Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, Madrid), pp. 6-11.

- (2011): “Método del Discurso” en el catálogo de la exposición *Fernando Sánchez Castillo. Método del discurso*, CAC Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga.

CASTRO FLÓREZ, Fernando (2004): “El arte crítico en la época del poder amnésico” en el catálogo de la exposición *Fernando Sánchez Castillo* (Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, Madrid). pp. 21-25.

MONTES ROJAS, Luis (2011): “Fuente” en el catálogo de la exposición *El lugar de la memoria. Fernando Sánchez Castillo* (Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile), pp. 4-5. Disponible en:
http://arteuchile.uchile.cl/descargas/SJE/2011/el_lugar_dela_memoria.pdf
(Consultado el 29 de enero de 2012).

Andrés Senra

DÍAZ GUARDIOLA, Javier (2011): “Entrevista a Andrés Serna” en *ABC* (16 de abril de 2011). Disponible en: <http://www.abc.es/20110415/cultura/abci-abcculturalartedos-201104151251.html> (Consultado el 12 de enero de 2012).

Eduardo Sourrouille

GARCÍA NIETO, Eduardo (2009): “Del álter ego al ‘Doppelgänger’: apuntes de trabajo sobre la amistad” en el catálogo de la exposición *Villa Edur* (Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz), pp. 67-71.

MARTIN, Alberto (2009): “La materia de los sueños y el cuerpo de los deseos” en el catálogo de la exposición *Villa Edur* (Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz), pp. 7-11.

VILLOTA, Gabriel (2004): “Vida Salvaje” en el catálogo de la exposición *Eduardo Sourrouille. Bombón* (Sala de Cultura Carlos III, Universidad Pública de Navarra, Pamplona), pp. 13-19.

Virginia Villaplana

EXPÓSITO, Marcelo & TRUJILLO, Gracia (2004): “Documentos. Archivo 69. Entrevista de Fefa Vila” en *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, nº 1, pp. 161-166.

SICHEL, Berta & VILLAPLANA, Virginia (Eds.) (2005): *Cárcel de Amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

VILLAPLANA, Virginia (2005): “Versiones desordenadas. Nuevas subjetividades en las representaciones contemporáneas” en el catálogo de la exposición *Fugas Subversivas: Reflexiones híbridas sobre la(s) identidad(es)* (Sala de exposiciones de la Universidad de Valencia), pp. 103-115.

ANEXOS

ANEXO I. Historia del videoarte español

La consideración del videoarte como una disciplina artística, lejos ya de sus adscripciones a la televisión, e integrado dentro de los considerados “nuevos medios” en el arte contemporáneo llegó a nuestro país con retardo respecto a su evolución en otros países occidentales. Ésta es una de las razones por las que contamos con una reducida tradición teórica al respecto en el Estado Español. Al trasladar la investigación al terreno artístico, encontramos un considerable número de artistas cuya principal herramienta de expresión creativa es el videoarte. Sin embargo, al acotar este amplio escenario artístico y centrarnos en las exposiciones que hayan tenido en cuenta el auge del videoarte descubrimos que en la mayoría de las exposiciones de finales del siglo XX, apenas se incluyó esta disciplina, sino que el videoarte se movió por otros escenarios de exhibición.

Durante la década de los setenta, los *happenings* y *performances* estaban en las calles convertidos en actos políticos y algunos artistas como Antoni Muntadas, Francesc Torres, Eugenia Balcells o Carles Pujol, desde dentro o fuera de las “fronteras” de la entonces España franquista, supieron reflexionar desde un medio como el vídeo sobre el aspecto mediático de la propia cultura. Como reconoce Eugeni Bonet: “la actividad videoartística en las décadas de los sesenta y los setenta en España se concentró en Cataluña, y más concretamente en Barcelona” (Estella, 2007, 204). En el Colegio de Arquitectos de Catalunya se pudieron ver algunas de las obras más importantes del videoarte internacional de la época. Allí tuvieron lugar las reuniones del Grup de Treball creado en 1973 y del que formaron parte los videoartistas Antoni Muntadas y Francesc Torres. Un grupo que debido a las situaciones políticas, se radicalizó enseguida y funcionó como un ciclón revulsivo de crítica en torno al papel social del arte. También se realizaron exposiciones sobre videoarte en el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona, la Sala Vinçon y el Instituto Alemán donde se celebraron algunas jornadas sobre la tecnología vídeo como “Vídeo, entre l’art i la comunicació. Series informatives 1” (1978) y “Vídeo, el temps i l’espai. Series informatives 2”, en las que participaron Antoni Mercader, Joaquim Dols o Eugeni Bonet con el programa “Sessions informatives i de treball a l’entorn del vídeo”, que posteriormente darían pie al referente bibliográfico sobre videoarte en España

En torno al video (1980) en la que también participaría Antoni Muntadas. Estos encuentros desembocarían también en algunos de los primeros estudios sobre la práctica audiovisual, organizados por el Institut del Teatre bajo las siglas de CIPLA –Curso de Iniciación a la Práctica del Lenguaje Audiovisual- (1975); la formación del colectivo FVI -Film Video Informació- y la revista Visual (1976-1978), fundada por Eugeni Bonet junto con Juan Bufill, Manuel Huerga, Eugeni Balcells y algunas colaboraciones esporádicas como las de José Luis Guerín o Luis Platinos.

A finales de los setenta, también destaca la labor de Video-Nou, colectivo que se convertirá posteriormente en el Servei de Video Comunitari (1979-1984), integrado por Carles Ameller, Albert Estival, Xefo Guash, Marga Latorre, Pau Maragall, Lluïsa Ortínez, Lluïsa Roca, Juan Úbeda, Desc Albiol, Esteban Escobar, Nuria Fornt, J. M. Rocamora y Maite Martínez. Carles Amaller (1999), fundador del grupo, lo definía como: “el primer colectivo de vídeo independiente del estado español que trabaja en el campo de la intervención social potenciando el uso contextual de los medios de comunicación electrónicos” (15). Video Nou / Servei de Video Comunitari aportaba una alternativa diferente a la televisión estatal; del mismo modo que hiciera Antoni Muntadas en 1974 transformando la Galería Cadaqués en *Cadaqués, canal local*, la primera actividad de video comunitario en España junto con su siguiente montaje: *Barcelona: Distrito Uno* (1976) en la galería Ciento (Barcelona).

Tras esta primera etapa, marcada por la censura tardo-franquista y la voluntad vanguardista del arte español, tal y como se demostró en los Encuentros de Pamplona de 1972 –especialmente del arte conceptual-. Será en los años ochenta cuando el videoarte se inserte definitivamente en el mercado del arte, denominándose en el contexto español de aquella época como “video de creación”. Tal y como reconoce Neus Miró (2003), en los ochenta “asistimos a dos hechos significativos: en primer lugar, se produjo una descentralización y dispersión de la producción videográfica fuera de Cataluña y, en segundo lugar, aumentaron los canales de difusión centrándose en muestras y encuentros dedicados al vídeo de creación” (85). Comenzó a tener reconocimiento institucional por parte de los museos y los centros de arte, ha ser considerado por los responsables políticos

como signo de modernidad. Las muestras y pequeños festivales se multiplican por toda la geografía española, impulsando la producción de un video “autonómico”, tal y como queda reflejado en el catálogo de *Bideoaldía* (1989), donde se describen las características narrativas de las obras y el contexto político-económico donde se producen el video “gallego”, “vasco”, “catalán”, “canario” y el resto, inscrito en la etiqueta “español”. Con respecto a este interés institucional autonómico y/o provincial, Manuel Palacio (2007) apunta:

En la medida que en España el vídeo se constituye frente al poder político como ejemplo de modernidad (o postmodernidad) no existen a priori diferencias insalvables entre las distintas comunidades autónomas, ya que no se produce una relación directa entre la inversión económica (pública casi siempre) y rentabilidad ideológica / política de la potenciación del sector. (164)

Uno de los hechos más importantes para el videoarte de los ochenta fue la celebración del *Festival de Vídeo de San Sebastián* (1982–1984), comisariado por Guadalupe Echevarría, dentro del prestigioso Festival Internacional de Cine. Tras su extinción comenzó a celebrarse en el *Festival Nacional de Video* (1984-1986), creado por Paloma Navares en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, a partir de cuál se creará un área de actividades en video, bajo la dirección de Antonio Martín, quien incluirá talleres de producción experimental así como la instalación de una sala permanente dedicada la exhibición de obras.

Tras el “big-bang” del video, en palabras de Gabriel Villota (1997b, 13), se celebraron numerosas muestras de videoarte en diferentes regiones del Estado Español como Cádiz, el desaparecido *Certamen de Vídeo de Cádiz*; Las Palmas de Gran Canaria, *Festival Internacional de Vídeo de Canarias* -actual *Mediafest*-; Pamplona –los tampoco vigentes: *Festival de Vídeo de Navarra* y el *Certamen de Creación Audiovisual de Navarra*, aunque actualmente acoge el festival más importante de cine de no ficción y vídeo de creación: *Punto de Vista*-, o Vitoria-Gasteiz – el extinguido *Festival de Vídeo de Vitoria-Gasteiz*. Catalunya también concentró gran parte de estas muestras como fueron las

distintas ediciones de la *Mostra De Videos Realitzats A Catalunya, L'entorn de L'Art, La Musica i la Realitat*, la *Mostra de Video de Creació en Catalunya* o la *Mostra de Video Dansa*.

Además de los festivales y muestras, también se organizaron sesiones y ciclos sobre el vídeo; caben destacar las cuatro series de *Virreina, els dilluns vídeo*, programa de videoarte comisariado por Eugeni Bonet, celebrado en el Palau de la Virreina (Barcelona) –actual Centre de l'Imatge- entre 1985 y 1988. En Zaragoza tuvieron lugar desde 1984 hasta 1987 en el Palacio de Sástago, las sesiones *Video en el Palacio*. El Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) organiza en Madrid el primer *Video Forum Internacional* (1986), coordinado por Karin Ohlenschlager, coordinador a su vez de una de las primeras distribuidoras videográficas en nuestro país: “Espacio P”. En Galicia destacan *Las Xornadas de Carballiño* (1984) y las *Xornadas de Cine y Video* que tuvieron la particularidad de llevar el videoarte a diferentes localidades gallegas entre 1988 y 1989. En Euskadi destacan las actividades del colectivo Bosgarren Kolektiboa entre 1986 y 1991, sobre todo su implicación en las distintas ediciones del *Bideoaldia* de Tolosa (1987-1990).

El *Festival Bideoaldia* (1989) fue uno de los encuentros más fructíferos a finales de estos años, en cuyo catálogo se recoge un detallado análisis de la producción videográfica de aquellos años en cada una de las regiones del Estado Español: “Madrid 84-89. Video español, el mejor vídeo de España”, por Eugeni Bonet; “Galicia 84-89. Videocreación en Galicia, un iceberg sin base”, por Manolo González; “Euskadi 87-88. Cartografía videográfica de Euskadi”, por Ander González; “Una década de actividad videográfica en Euskadi”, por Juan Crego; “Canarias 86-89. El video en Canarias”, por Octavio Cardoso; y “Panorámica 88-89. El vídeo español es el mejor del mundo”, por Manuel Palacio.

Especialmente influyente y reveladora es la *Muestra Audiovisual del INJUVE*, organizada anualmente desde 1985 por el Instituto de la Juventud, aunque a partir del 2007, la sección audiovisual fue integrada en la *Muestra de Artes Visuales* –como actualmente se le conoce- junto a la fotografía y las artes plásticas.

En esta década el videoarte comienza a fijar su propio espacio dentro del circuito del arte. Las galerías y los museos comienzan a realizar exposiciones monográficas sobre videoartistas o colectivas en torno al videoarte. En este ámbito destacan las muestras *Whitney Bienal film and video exhibition* (1983-1984) y *New american video art* realizadas en el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona, las muestras monográficas de Antoni Muntadas en Metrònom (Barcelona) –*From the center* (1988) y *Under Water* (1988)- o las exposiciones de la Fundación Obra Social La Caixa dedicadas a Eugenia Ballcells –*Exposure time* (1989)- y a Lluís Nicolau (1985). En 1987 también se inaugura “VideoArco”, una sección propia dedicada al videoarte dentro de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO. En 1986 tuvo lugar la exposición *Procesos* en el entonces Centro de Arte Reina Sofía, dedicada al arte multimedia y experimental, para la cual el artista Carlos Eguillor realizó la obra “Menina” (1986), el primer trabajo experimental hecho por ordenador con cálculo numérico y tiempo diferido realizado en España. Aunque la primera gran exposición dedicada al videoarte en el Estado Español fue *La Imagen Sublime. video de creación en España 1970-1987*, comisariada por Manuel Palacio, celebrada también en el Centro de Arte Reina Sofía en 1987 donde se realizó el primer corpus del videoarte en el Estado Español.

Esta tendencia autonómica y local de los espacios de producción videográfica comenzó a desaparecer en los noventa, cuando el escenario del video comenzó una nueva etapa más allá de la territorialidad, tal y como se materializó en los *Encuentros de Vídeo de Pamplona* y el programa celebrado en el Espai de Vídeo del Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona: *En construcció-Eraikitzen-En construcció (panorama del vídeo de creación en los años noventa)*, donde se dieron lugar una serie de encuentros y debates entre creadores, programadores y críticos inédito, hasta ese momento, en el panorama videoartístico del Estado Español.

En los años noventa, el video de creación pasará a formar parte de ese amalgama denominado en la época como “imagen en movimiento”, que incluía lo que actualmente conocemos como videoarte. La proyección internacional de España al inicio de los noventa convierten a nuestro país en uno de los centros tecnológicos mundiales gracias a las

retransmisiones de las Olimpiadas de Barcelona '92, convertidas en estudio de caso en todos los estudios sobre imagen y comunicación de la época. Con respecto al arte, el Centro de Arte Reina Sofía se convertirá en Museo Nacional y creará su propio área de audiovisuales.

En este periodo tendrán lugar la *I Bienal de la Imagen en Movimiento* (1990), comisariada por José Ramón Pérez Ornia, y la *II Bienal de la imagen en movimiento: visionarios españoles* (1992), comisariada por Carlota Álvarez Basso. En 1995 tiene lugar la muestra antológica *Señales de vídeo: aspectos de la videocreación española de los últimos años*, comisariada por Eugeni Bonet en el MNCARS, y que recorrió durante un año la geografía española, exhibiéndose en dos de los principales festivales de creación audiovisual como el Festival de Video de Canarias o el de Navarra o algunos de los principales Centros de Arte Contemporáneo como la Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) de la Coruña, el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) de Valencia o la Fundació Tapies de Barcelona.

En 1993 se funda en Barcelona “La Mediateca” de la Fundación Obra Social La Caixa, primer centro de documentación dedicado al archivo, catalogación y divulgación del videoarte y media-art en el Estado Español. Ese mismo año, se crea OVNI (Observatorio de Vídeo No Identificado) dedicado a también a la documentación de cualquier pieza experimental realizada en video, celebran anualmente un festival en el CCCB –Centro de Cultural Contemporánea de Barcelona-. También en 1993 se inaugura en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), la exposición itinerante *Desmontaje, film, vídeo - apropiación, reciclaje-* comisariada por Eugeni Bonet y Juan Guardiola que visita el MNCARS, Arteleku, Kijkkhuis sede del Festival Mundial del Video en La Haya y el Centro Gallego de Artes de la Imagen en La Coruña. En ese mismo año y también en el IVAM tiene lugar la exposición comisariada por Gabriel Villota: *Luces, cámara, acción (...) ¡Corten! Videocreación: el cuerpo y sus fronteras*. Posteriormente en 1998 con ocasión de los V Encuentros de la *Red Arte* se celebra *Trashmedia*, muestra de videoarte, artedigital, artemultimedia, *videoperformance*, arteinterdisciplinar. En el País Vasco, Arteleku, por sus exposiciones y mediateca, se convierte junto a la sala Rekalde, en uno de

los referentes sobre videoarte en el Estado Español. En 1998 tiene lugar en la sala “Francisco Rabal” del Colegio Mayor Azarbe de Murcia *En construcción: Panorama del vídeo español en los 90*; ese mismo año se organizan los *Encuentros sobre vídeo* de la Universidad de Salamanca donde se abordan aspectos históricos, económicos y comerciales de la producción videoartística.

En el 2003 se inaugura “*Monocanal*”, que será la tercera exposición dedicada al videoarte español programada por el MNCARS, esta vez comisariada por la directora aquel entonces del área de audiovisuales, Berta Sichel; otras exposiciones organizadas por el MNCARS serán: “*Primera generación. Arte e imagen en movimiento, 1963-1986*” (2006), comisariada por Berta Sichel; “*Desmontaje: Film, Video / Apropiación, Reciclaje*” (2005), organizada por Eugeni Bonet en co-producción con el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC); Así como las retrospectiva monográficas: “*desbordamiento de Val del Omar*” (2011), comisariada también por Eugeni Bonet para el MNCARS y el Centro José Guerrero; “*Carles Congost. Popcorn Love*” (2001), organizada por Rafael Doctor para el desaparecido Espacio Uno del MNCARS; y por último, “*Eulàlia Valldosera. Dependencias*” (2009), comisariada por Nuria Enguita Mayo.

En estos últimos años, Barcelona se ha vuelto a convertir en uno de los epicentros del videoarte, tras la creación en 2003 la feria LOOP que convierte la ciudad de Barcelona durante su celebración en la “capital del Videoarte” exhibiendo obras en diversos espacios expositivos alternativos como locales, clubs, bares o incluso habitaciones de hotel que ceden sus instalaciones a la feria. En la ciudad condal se han dado lugar importantes exposiciones como han sido “*Fuera de campo: siete itinerarios por el audiovisual catalán, de los años 60 a los 90*” (1999) en la sala Metrònom de Barcelona o las exposiciones organizadas por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA): “*Próximamente en esta pantalla: el cine letrista, entre la discrepancia y la sublevación*” (2005), o las retrospectivas monográficas: “*Txomin Badiola. Malas Formas*” (2002), “*Muntadas. On Translation: Museum*” (2003), o “*Paral·lel. Benet Rossell*” (2011), comisariada por el propio Benet Rossell. Una experiencia pionera también celebrada en Barcelona fue la muestra “*Videoarte*

Internacional 25hrs” (2003) organizada por la asociación Video art Foundation en un polideportivo del barrio barcelonés de El Raval. Este programa audiovisual, organizado por una institución extranjera en nuestro país nos remite a “Les Rencountres Internationals”, la exposición y programa de videoarte, organizado anualmente desde 2008 entre París, Berlín y, en este caso, Madrid: Filmoteca Española, MNCARS y la autogestionada Tabacalera de Lavapiés de Madrid.

Otras exposiciones a destacar en el extenso panorama museístico y exposicivo de estos últimos años serían “*Paisajes Mediáticos*” (2004), producida por la Fundación “La Caixa”; “*Scrabble. Video, lenguaje y abstracción*” (2005), organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria; “*Desvelar lo invisible. Videocreación contemporánea*” (2005), expuesta en la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid Alcalá, 31; “*Galicia anos 80. Pioneros da videocreación*” (2006), una exposición del Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural FENOSA (MACUF) en La Coruña; la muestra organizada por la Junta de Andalucía “*Surviveovisiones. Muestra de video andaluz*”¹⁰⁵; “*Gustos, Colecciones y Cintas de video*” (2008), realizada en el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M); la reciente “*Los últimos serán los primeros*” (2011) en el San Martín Centro de Cultura Contemporánea de Las Palmas de Gran Canarias; y por último, las destacables exposiciones monográficas: “*Ana Laura Aláez. Pabellón de escultura*” (2008) y “*Marina Núñez. Fin*” (2009), ambas producidas por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC); y “*Pedro Garhel. Retrospectiva*” (2011), en el Tenerife Espacio de las Artes (TEA).

Actualmente, el videoarte español puede competir a nivel internacional, dada su calidad y la formación de sus artistas, aunque debemos de reconocer una falta de difusión en el exterior e incluso predecir una mayor ausencia en el futuro, debemos reconocer la labor realizada por instituciones como la SEACEX, tanto por su difusión de obras y artistas españoles, como por sus exposiciones itinerantes como “*Cartografías disidentes*” (2008) comisariada por José Miguel G. Cortés; también la Agencia Española de Cooperación

¹⁰⁵ La primera edición de esta muestra audiovisual, comisariada por Margarita Aizpuru, tuvo lugar en el año 2008, desde entonces se sigue celebrando anualmente.

Internacional (AECI), responsable de las dos exposiciones comisariadas por Agustín Pérez Rubio dedicadas al videoarte: “*Trasvases. Artistas españoles en vídeo*” (2000) y “*Bad Boys*” (2003), así como la exposición itinerante “*Caras B de la Historia del Video Arte en España*” (2010), comisariada por Nekane Aramburu y Carlos Trigueros; y por último, el Instituto Cervantes: responsable de programaciones tan importantes como el ciclo itinerante “*D-Generados. Experiencias subterráneas de la no ficción española*” (2007) de Antonio Wenrichster y Josetxo Cedrán, o la muestra “*Todo cuanto amé formaba parte de ti. Videocreación española en torno al amor y el desamor*” (2010), comisariada también por Nekane Aramburu.

En nuestro país, el videoarte es una práctica integrada en las fórmulas de difusión y distribución del arte contemporáneo donde participan galerías, festivales, ferias internacionales y bienales, para su difusión ha nacido uno de los agentes más importantes para su comercialización como es la distribuidora Hamaca, único organismo local con apoyo institucional para la distribución del videoarte español, que “genera un capital que por desgracia no hace ricos a los artistas, pero de ahí se desprende otro tipo de capital (el simbólico) que en muchos casos ayuda a rentabilizar su trabajo a través de otras prácticas ligadas a la artística” (Díez, 2010: 67). En 2010, como señal del nuevo interés por el videoarte en nuestro país, se ha reeditado gracias a la Fundación Rodríguez y la Universidad del País Vasco y de nuevo, el Centro Cultural Montehermoso, el libro *En torno al video* (2010 [1980]) junto a la compilación de las entrevistas a sus autores en la publicación *En torno a ‘En torno al vídeo’* (2010). Así como la citada y demandada nueva retrospectiva del videoarte español “*Video(s)torias. Una peculiar historia del videoarte español desde sus orígenes hasta la actualidad*”, centrada fundamentalmente en las creaciones de estos últimos diez años, comisariada por Blanca de la Torre e Inma Prieto y producida por Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo en el año 2011.

Por último queremos señalar una singular y localizada reaparición de la televisión, analizada desde una perspectiva estética, que ha tenido lugar en los últimos años, cuando todos los debates pasados en torno a las “supuestas” buenas prácticas de la televisión habían fracasado y, la resignación era manifiesta ante las aspiraciones de aquellos artistas

que querían experimentar con el calificado como medio de masas por excelencia; han surgido a partir del año 2010 una serie de voces en torno a la “otra” televisión que devuelven a la actualidad este debate. Esta vez, no desde un ámbito alternativo o *underground* –Guerrilla Televisión–, sino desde los mismos centros de arte institucionalizados como demuestran las recientes exposiciones del Museo de Art Contemporani de Barcelona (MACBA): “¿Estáis listos para la televisión?” (2010); “TV/ARTS/TV” (2010) organizada por el Centre d’Arts Santa Mònica; así como el ciclo programado en La Casa Encendida: “Otra televisión es posible” (2010) o la organización de las jornadas: “¿De qué nos hablan cuándo dicen esa “otra” televisión?” (2010) que tuvieron lugar en ARTIUM Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz).

ANEXO II. Obras que cuestionan la identidad a través del videoarte español (2000-2010): Una aproximación

VIDEOARTISTAS	OBRAS	EXPOSICIONES
Adelantado, Olga	<i>Molding me</i> (1998)	Trasvases / Monocanal
Aires, Carlos	<i>Cataracts</i> (Cataratas) (2006)	Surviveovisiones/ Imágenes multimedia de un mundo complejo
Aizpitarte, Juan	<i>Surface. Una relación en cinco movimientos</i> (2009)	Todo cuanto amé formaba parte de ti
Alaez, Ana Laura	<i>The Darlings</i> (con Ike Udé) (1999) / <i>Make-up Sequences</i> (2001) / <i>Superficiality</i> (2003)	Todo cuanto amé formaba parte de ti / Trasvases / FIB-Art 05-06 / El bello género
Albarracín, Pilar	<i>Precisión</i> (1999) / <i>Espejito</i> (2001) / <i>Musical Dancing Spanish Doll</i> (2001) / <i>Prohibido el cante</i> (2000) / <i>La noche 1,002</i> (2001)	Trasvases / Monocanal / El bello género
Alexis, W.	<i>En construcción</i> (2004)	Naturaleza Intervenida
Almengló, Francisco	<i>...Y el mundo marcha</i> (2007)	Surviveovisiones.
Amalé-Bondía	<i>Naturaleza dormida</i> (2004)	Instalación. Naturaleza Intervenida.
Amavisca, Luis	<i>Candor</i> (2008)	Instalación. Naturaleza Intervenida.
Arrosagaray, Juan	<i>Bi segundu ondoren</i> (Dos segundos más tarde) (2004)	Todo cuanto amé formaba parte de ti.
Bajo Ibañez, Raúl	<i>La imposibilidad</i> (1995) / <i>El tiempo perdido</i> (1996) / <i>La piel del lobo</i> (2007) / <i>Me gustaría que todo esto terminase de una vez</i> (1995)	Documental no ficción. Audiovisual INJUVE 1997 / Festival de vídeo de Navarra 1997 / Canariasmediafest 08 / INJUVE 1988/2002 / INJUVE 1996
Balcells, Eugènia	<i>Boy Meets Girl</i> (1978) / <i>Un espai propi</i> (2000) / <i>Evoluciones</i> (2007) / <i>Indian Circle</i> (1981) / <i>Seeing the Dance</i> (1991) /	Videoartistas 1970 / 100 Videoartistas. Exit / La Imagen Sublime 1987 / Doc 01 Disparos eléctricos
Ballester, Juan Pablo	<i>Basado en hechos reales</i> (1999)	Trasvases

Ballesteros, Pedro	<i>A Nada</i> (1997) / <i>Ruido</i> (1999) / <i>Apefonca</i> (1987)	Festival de vídeo de Navarra 1997 / INJUVE 1988/2002
Banet, Rosalía	<i>Comestible 04</i> (2008)	Todo cuanto amé formaba parte de ti.
Barberá, Kike	<i>Forever Young</i> (2007)	Documental
Belinchón, Sergio	<i>Western</i> (2007) / <i>Space1</i> (2003) / <i>The office</i> (2006) / <i>Avalancha</i> (2008) / <i>Metrópolis</i> (2009) /	Continente y Contenido
Benloch, Miguel	<i>11 de media</i> (2008) / <i>51 géneros</i> (2005) /	Transgenéric@s
Bernabeu, Mira	<i>Perdido en el espacio. Probador, de la serie Mise en scène II</i> (1997) / <i>El hueco del espectáculo. Espacio de reflexión, de la serie Mise en scène VII</i> (2001) / <i>En círculo II, de la serie Mise en scene I</i> (1996)	Trasvases
Blanco, Vicente	<i>El más joven y radiante piloto</i> (2001)	Monocanal
Cabaleiro, Antón	<i>Nur Gerücht</i> (2001)	Audiovisual INJUVE 2001 / INJUVE 1988/2002
Cajaraville, Maite	<i>El flujo de las influencias</i> (1996) /	INJUVE 1988/2002 / INJUVE 1996
Campoy, Álex	<i>Boomerang</i> (2004)	Gustos, Colecciones y Cintas de video.
Canogar, Daniel	<i>Ícaros</i> (2003) / <i>Blind spot</i> (2002) / <i>Clandestinos</i> (2007) / <i>Jackpot</i> (2009)	Escenarios Domésticos
Carrasco, Nuria	<i>¿Quién eres?</i> (2004)	Cine y casi cine 2004 / Gustos, Colecciones y Cintas de video
Casas Brullet, Blanca	<i>Parasitoris</i> (2003) / <i>Croquis</i> (2007)	Pantalla CCCB / LOOP 2005 / Desvelar lo invisible
Codina, Conce	<i>Les petits riens</i> (1999-2001)	Monocanal
Colomer, Jordi	<i>Simo</i> (1997-1998) / <i>Los durmientes</i> (2002) / <i>Pianito</i> (1999)	Cine. Trasvases / Monocanal
Correa, Magdalena	<i>Patagonia</i> (2005) /	Chile/BCN. LOOP 2005
Cuberta Touzón, Daniel	<i>10 nuevas canciones</i> (2001) / <i>Cuaderno de Concepción n.9</i> (2005) / <i>Una narración fresca y clara</i> (2004)	Audiovisual INJUVE 2003 / Naturaleza Intervenido / INJUVE 1988/2002

De Gonzálo, Marta	<i>W: La force du bio-travail</i> (2001)	Con Publio Pérez Prieto. Todo cuanto amé formaba parte de ti. / Monocanal
De la Riva, Javier	<i>Días</i> (2005)	Todo cuanto amé formaba parte de ti.
Duque, Andrés	<i>Iván Z</i> (2004) / <i>Paralelo 10</i> (2005) / <i>Landscapes in a track</i> (2006) / <i>La constelación Bartleby</i> (2007)	(De)Generados
Echeverría, Ricardo	<i>Incest & Woogie-Boggie</i> (1999) / <i>Fire Borders</i> (1995)	Trasvases / Certamen de vídeo. Creación Infografía Documental Ficción/ INJUVE 1988/2002
Egurbide, Begoña	<i>Macro-caricias</i> (2007)	Todo cuanto amé formaba parte de ti.
El Perro	<i>Wayaway. Logística para el transporte de carga humana</i> (2001)	Monocanal
Entrialgo, Mauro	<i>Desde mis ventanas</i> (2005)	Canariasmediafest 08
Erreakzioa-Reacción	<i>Producciones visuales de la sociedad de consumo</i> (2000) / <i>La Construcción de Imágenes/Imágenes de Mujeres</i> (2001) / <i>La lucha por la liberación del cuerpo de las mujeres</i> (2007)	INJUVE 1988/2002 / (De)Construcción de hombres (Juan Guardiola) / El bello género
Escudero, Inazio	<i>Niki (versioni2)</i> / <i>Caldo diario</i> (2001) / <i>Le guilles ni lesguilles (entonces estudiante de rock)</i> (2002)	Abierto en Canal / Desvelar lo invisible. / Gure Artea
Expósito, Marcelo	<i>La tierra de la madre</i> (1993-1994) / <i>Primero de mayo (la ciudad-fábrica)</i> (2004) / <i>Frivolidad táctica + Ritmos de resistencia</i> (2007) / <i>La Imaginación Radical (carnavales de resistencia)</i> (2004) / <i>Combat del somni</i> (1994)	Trasvases / Cine y casi cine 2004. "Frivolidad..." con Nuria Vila. / Multitud Singular / INJUVE 1988>2002 / Desmontaje / INJUVE 1996
Font, Oriol	<i>Love con o sin dinero</i> (2002) / <i>Superman Lives in Madrid</i> (2001)	Todo cuanto amé formaba parte de ti. / Monocanal

Framis, Alicia	<i>Landscapes</i> (1998) / <i>Secret Strike Lérida. 5 minutos pensando en ella</i> (2005) / <i>Against Domestic Violence</i> (2003) /	Escenarios Domésticos /
Furió, Dolores	<i>Geografías</i> (1999) / <i>Invencción Para un Acto sin Tiempo</i> (1999)	Invencción Para un Acto sin Tiempo (1999)
Galán, Mercè	<i>Interactúa</i> (2002)	Imágenes multimedia de un mundo complejo.
García Ranedo, Mar	<i>Iconoclasias domésticas</i> (2003)	Surviveovisiones. Junta de Andalucía
García Roldán, Ángel	<i>Hálito</i> (2004)	Todo cuanto amé formaba parte de ti. / Cuerpo a cuerpo. En RedArte
García, Carmela	<i>Ofelias</i> (2000-2002) / <i>Chicas deseos y ficción</i> (1998) / <i>No pisar el césped</i> (2006) / <i>Au bord de mer</i> (2007) / <i>La noche de Silvia</i> (2005) / <i>Madrid</i> (2007)	Carmela García. El hueco en el espacio (CAAM - Canarias) / Cartografías Disidentes /
García, Dora	<i>Coreografía de un sueño</i> (1999) / <i>Todas las historias</i> (2003) / <i>Lección respiratoria</i> (2001) / <i>Zimmer, Gespräche</i> (2006)	Trasvases / Monocanal / Cine y casi cine 2007.
Garrido, Amparo	<i>No digas nada</i> (2006-2007)	Todo cuanto amé formaba parte de ti.
Gil, Alonso	<i>An Error Ocurred</i> (2001)	Monocanal
Gómez, Ruth	<i>Made in Musac</i> (2004)	FIB-Art 05-06 / Continente y Contenido
Gómez, Susy	<i>Parcours par Coeur</i> (2004)	Todo cuanto amé formaba parte de ti.
Gutierrez, Sally	<i>Tell Purple</i> (2000) / <i>Manola coge el autobús</i> (2005)	Monocanal
Iriberri, Violeta	<i>Primero, Segundo y Tercer port de bras y pas de courré. Serie Danza</i> (2006)	Imágenes multimedia de un mundo complejo.
Jack, Sofía	<i>La cebra blanca</i> (2000)	Monocanal
Jaio, Iratxe	<i>A twenty-four hours a day revolution</i> (2001)	Cine y casi cine 2003
Jonsson, Anna	<i>Mimadremadejaounrollo</i> (2008) / <i>Un reallity show</i> (2008)	Sueca. Residente Sevilla. Surviveovisiones. Junta de Andalucía

Juliá, Adriá	<i>Urban Cowboys. The conference</i> (2000)	Monocanal
Lacuesta, Isaki	<i>Teoría de los cuerpos</i> (2004)	Todo cuanto amé formaba parte de ti.
Leandre, Joan	<i>En el nombre de Kernell: canción del pájaro de hierro</i> (2006-2008)	Naturaleza Intervenida / INJUVE 1988>2002 / INJUVE 1996
Leo, Jana	<i>Baby y Pipa - primer encuentro</i> (1998) / <i>Limpiando el baño</i> (1998)	Con Ángel Borrego. Todo cuanto amé formaba parte de ti. / (De)Construcción de hombres
Lertxundi, Laida	<i>My tears are dry</i> (2009) /	
Lope Serrano	<i>You Are My Sunshine</i> (2006)	
López, Valeriano	<i>W. C. bolero</i> (1995) / <i>Aldea Fatal</i> (1999) / <i>Me duele el chocho</i> (2002) / <i>La mano siniestra</i> (2002) / <i>Estrecho Adventure</i> (1996)	Todo cuanto amé formaba parte de ti. / Surviveovisiones. Junta de Andalucía / Trasvases / Monocanal / FIB-Art 05-06 / Festival de vídeo de Navarra 1997 / (De)Construcción de hombres
Lucas, Cristina	<i>El eje del mal</i> (2003) / <i>Flying Boys</i> / (2002) / <i>Habla</i> (2008)	Animación. Surviveovisiones. Junta de Andalucía / Monocanal / Continente y Contenido
Macías, Cova	<i>Lovesong</i> (2004)	Todo cuanto amé formaba parte de ti.
Marín, Marta	<i>Intervenciones</i> (1996) / <i>Escondite</i> (1997)	Construcciones de mujeres / (De)Construcción de hombres
Marino, Iván	<i>Sangre</i> (2006-2007) / <i>Letanías</i> (2000) / <i>Cinco Retratos de una Mujer Sentada</i> (2005)	Canariasmediafest 08
Martínez, Daniel	<i>Martinez Time</i> (2001) / <i>Dada Changed My Life</i> (2003)	Audiovisual INJUVE 2003
Marty, Enrique	<i>Padre monstruo</i> (2002) / <i>Lección de tiro</i> (2002)	Todo cuanto amé formaba parte de ti. / Abierto en Canal
Mascarel, Salvador	<i>La revolución de los hombres aún está pendiente</i> (1995)	INJUVE 1988>2002 / (De)Construcción de hombres (Juan Guardiola) / INJUVE 1996
Masó, Mireya	<i>Garden's Delights</i> (2000-2001)	Cine y casi cine 2004
Maté, Mateo	<i>Thanksgiving Turkey</i> (2007)	Cine y casi cine 2007.

Maza, Marisa	<i>Freie Intervalle. Vbm-98</i> (1998)	Construcciones de mujeres
Melgares, Miguel Ángel	<i>Estriás</i> (2001) / <i>Metro</i> (2001) / <i>Rojo, rama e hilo</i> (2001)	Cuerpo a cuerpo. En RedArte
Mendizábal, Asier	<i>No time for love</i> (2000)	Gure Artea
Montilla, Julia	<i>Doble feature (Feed the need)</i> (2003) / <i>Capriccio</i> (2001)	Todo cuanto amé formaba parte de ti. / Monocanal
Moragues, Jordi	<i>Una nit</i> (1997)	Monocanal
Muriana, Noelia	<i>Las personas "normales"</i> (2004)	Imágenes multimedia de un mundo complejo
Navarrete, Ana	<i>N-340 Globalfem</i>	Imágenes multimedia de un mundo complejo
Onzáin, Lucía	<i>Putas</i> (1997)	Construcciones de mujeres
Ortega, Amalia	<i>El estudio de la artista</i> (2008)	Survideovisiones. Junta de Andalucía
Ortega, Antonio	<i>Determinación del personaje</i> (2000)	Monocanal
Ortega-Regalado, Felipe	<i>Armadura</i> (2005) / <i>Ánima</i> (2008)	Instalación. Naturaleza Intervenido. /Corpórea
Ortuño, Pedro	<i>La cuna del daiquiri</i> (1995-1996) / <i>Reina 135</i> (2001)	Trasvases / Monocanal
Palacín, Mabel	<i>Sur l'autoroute</i> (1998-1999) / <i>La distancia correcta</i> (2005) / <i>Una noche sin fin</i> (2006-2007) / <i>Un/balanced</i> (2001-2005)	Trasvases
Pérez Prieto, Publio	<i>W: La force du bio-travail</i> (2001)	Con Marta de Gonzalo. Todo cuanto amé formaba parte de ti / Monocanal
Pérez, Iván	<i>El gato de Schödy</i> (2001)	Canariasmediafest 08
Perumanes, Antonio	<i>La muerte de nuevo</i> (1997)	(De)Construcción de hombres
Poyo, Txuspo	<i>Apple core</i> (1997-1998) / <i>M.H.T., Monkey Honky Town</i> (2001) / <i>Control</i> (1997) / <i>Hostil Environments (Ambientes hostiles)</i> (2004/2005) / <i>Safe</i> (1998)	Documental. Trasvases / Vértigos: Artes Audiovisuales on-line / off-line / Monocanal / LOOP 2005 / (De)Construcción de hombres / Abierto en Canal / Continente y Contenido / Gure Artea / Cine y casi cine 2001
Pueyo, Joan	<i>5min (Soc jo)</i> (1996)	Festival de vídeo de Navarra 1997 / (De)Construcción de hombres
Recarens, Tere	<i>Terespain</i> (1999)	Monocanal

Rekalde, Josu	<i>Contando con los dedos de una mano</i> (1996)	(De)Construcción de hombres / Gure Artea
Rendeiro, Elena	<i>Offline (La vida de Nastagio degli Onesti)</i> (2008)	Instalación. Naturaleza Intervenido
Rivera, Mapi	<i>Darte mi corazón</i> (1997)	Todo cuanto amé formaba parte de ti / Corpórea
Roz, Javier	<i>Lo difícil es hacer las preguntas</i> (2004)	Survideovisiones. Junta de Andalucía
Ruido, María	<i>Cronología</i> (1998)	Construcciones de mujeres
Ruth Frías, Verónica	<i>DE-construcción / La dernière minute</i> (2006)	Survideovisiones. Junta de Andalucía
Saenz de Olazagoitia, Ibon	<i>Extended Frames</i> (2001)	INJUVE 1988>2002
Saiz, Manuel	<i>Video Hackinig</i> (1999) / <i>Parallel Universes meet at Infinity</i> (2004) / <i>Array</i> (2002) / <i>Social Sculptures</i> (2005) / <i>Fricción</i> (1987)	Monocanal / LOOP 2005 / INJUVE 1988/2002
Sallarés, Mirella	<i>Rendez-vous: le "consolater" plus romantique</i> (2000) / <i>Las muertas chiquitas</i> (2009)	Monocanal / BCN Producció 2009
Sánchez Sánchez, Beatriz	<i>Quelo de Garatas</i> (2008)	Survideovisiones. Junta de Andalucía
Sánchez, Oriol	<i>Profanaciones</i> (2008)	Canariasmediafest 08
Sastre, Martin	<i>Masturbated Virgin 1&2</i> (2000-2001) / <i>The Martín Sastre Foundation</i> (2003) / <i>Bolivia 3: Confederation Next</i> (2004) / <i>The rose conspiracy</i> (2005) / <i>Videart: The iberoamerican legend</i> (2002) / <i>Fiebre Forever</i> (2007)	FIB-Art 05-06 / LOOP 2005 / FOR YOU (Daros) / Canariasmediafest 08
Segura, Jesús	<i>Speed Cinema</i> (2002)	Monocanal
Sigler, Carmen F.	<i>Mamá</i> (2004) / <i>Quisiera yo renegar</i> (2008) / <i>90-60-90</i> (1999) / <i>Des-medidas</i> (1998) / <i>Primaveras</i> (2002) / <i>El sueño es el esplendor</i> (2002)	Todo cuanto amé formaba parte de ti. / Survideovisiones. Junta de Andalucía / Construcciones de mujeres / El bello género
Sucari, Jacobo	<i>REM. Estudios sobre el comportamiento nocturno</i> (1998) / <i>Parálisis, sobre el estado del terror</i> (2001)	Vértigos: Artes Audiovisuales <i>on-line</i> / <i>off-line</i> / Monocanal

Tirado, Ángel	<i>Tótem Tanz</i> (2007) / <i>Ciudad Leve</i> (2006) / <i>Atrapado en la zona negativa</i> (1998) / <i>Basta!</i> (1997)	Certamen de vídeo. Creación Infografía Documental Ficción. / Audiovisual INJUVE 1997 / INJUVE 1988>2002
Tirado, José Luis	<i>Margaritas</i> (2003)	Survideovisiones. Junta de Andalucía
Tmori, Carlos	<i>Una vida ordinaria</i> (1991-2000)	Todo cuanto amé formaba parte de ti.
Trujillo, David	<i>Lapidación</i> (2008)	Canariasmediafest 08
Valldosera, Eulália	<i>Embenatges</i> (1992) / <i>Interviewing Objects</i> (1997)	Trasvases / Monocanal / Kiss Kiss. Bang Bang
Velasco, Javier	<i>Don't fence me in</i> (2003)	Survideovisiones. Junta de Andalucía
Vidal, Susana	<i>Peeling from the inside</i> (2001) / <i>Facing up II</i> (2001) /	El bello género
Zabala, Virginia	<i>Yo no soy yo</i> (1996)	INJUVE 1996 /

ANEXO III: Museos y centros de arte del siglo XXI en el estado español

Algunos de los centros, museos o espacios de arte del Estado Español, que incluyen el videoarte en sus instalaciones y/o en sus programaciones son:

- La Laboral. Centro de Arte y Creación Industrial (Gijón, 2007)
- MARCO. Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (2002)
- MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León en León (León, 2004)
- CENDEAC. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. (Murcia, 2003)
- NMAC - Fundación NMAC Montenmedio Arte Contemporáneo (Cádiz, 2001).
- CAIXAFORUM Fundación La Caixa. Destacaremos la sede de Barcelona (2002) y la sede de Madrid (2008).
- LA CASA ENCENDIDA Fundación Caja Madrid (Madrid, 2002)
- Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español (Valladolid, 2002)
- DA2 Domus Artium 2002 Salamanca (Salamanca, 2002)
- CAC Málaga. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2003)
- CAAC Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2004)
- ES BALUARD Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma (Palma de Mallorca, 2004)
- Matadero Madrid. Centro de Creación Contemporáneo (Madrid, 2007)
- CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles [Madrid], 2008)
- BÒLIT Centre d'Art Contemporani (Girona, 2009)
- Espacio AV Región de Murcia (Murcia, 2000)
- LA CONSERVERA Centro de Arte Contemporáneo (Ceutí [Murcia], 2009)
- Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (Madrid, 2001)
- TEA Tenerife Espacio de las Artes (Santa Cruz de Tenerife, 2008)
- ARTIUM. Centro – Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz, 2002)
- CAN XALANT Centro de Creación y Pensamiento Contemporáneo de Mataró (Mataró [Barcelona], 2005)
- Centre d'Art la Panera (Lleida, 2003)

- Centro Cultural MONTEHERMOSO (Vitoria-Gasteiz, 2007)
- CAB Centro de Arte Contemporáneo Caja de Burgos (Burgos, 2003)
- Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear (Cáceres, 2010)
- MURAM Museo Regional de Arte Moderno (Cartagena [Murcia], 2009)
- MEDIALAB PRADO (Madrid, 2002)

Podemos constatar que se han creado más de veinte museos, centros de arte o espacios dedicados al arte contemporáneo en esta primera década del siglo XXI. Si a este listado, le añadimos las colecciones o centros de arte creados con anterioridad, el mapa de espacios donde visionar, estudiar e investigar el videoarte se amplía de forma considerable:

- MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Barcelona, 1995)
- CCCB Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (Barcelona, 1994)
- Arts Santa Mónica (Barcelona, 1988)
- Palau de la Virreina (Barcelona, 1981), actualmente Centro de la Imagen (2010)
- MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1990)
- Museo GUGGENHEIM Bilbao (Bilbao, 1997)
- IVAM – Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia, 1989)
- CGAC – Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela, 1993)
- EACC. Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón (Castellón de la Plana, 1999)
- CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canarias, 1989)
- Centro de Arte La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria, 1987)
- MEIAC Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 1995)
- Fundación MIRÓ (Barcelona, 1975)
- Museo VOSTELL (Malpartida de Cáceres [Cáceres], 1976)
- HANGAR Centro de producción de artes visuales (Barcelona, 1997)
- Sala REKALDE (Bilbao, 1991)
- KMK Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia-San Sebastián, 1993)
- ARTELEKU (Donostia-San Sebastián, 1987)

Por supuesto, al igual que hemos mencionado los centros de la Fundación La Caixa, y de la Fundación Caja Madrid, debemos dejar constancia de otras instituciones o fundaciones privadas que han favorecido la exhibición y/o producción del videoarte como son la Fundación Mapfre, la Fundación Juan March, el MACUF Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa y la Fundación Banco Santander por una parte, y por otro lado, las instituciones estatales: AECID Agencia Española de Cooperación y Desarrollo, SEACEX Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior e IC Instituto Cervantes.

A partir del 2010 la creación de este tipo de instituciones o centros de arte se ha reducido considerablemente, a consecuencia del contexto de recesión económica del capitalismo occidental iniciado en el 2008. Aún así, en 2011 se inauguraron tres importantes espacios:

- CREEA Centro de Creación de las Artes de Alcorcón (Alcorcón [Madrid], 2011)
- Centro de Cultura Contemporánea SAN MARTIN (Las Palmas de Gran Canaria, 2011)
- Ciudad de la Cultura de Galicia (Santiago de Compostela, 2011)
- CINETECA. Matadero Madrid Centro de Creación Contemporánea (Madrid, 2011)

Este proceso de recesión, es quizás el causante del retraso en la finalización o realización de proyectos y la inauguración de centros en construcción como serían los casos de Tabakalera Centro Internacional de Cultura Contemporánea en Donostia-San Sebastián, el C4 Centro de Creación Contemporánea de Córdoba o los proyectos: Canòdrom Centro de Arte Contemporáneo de Barcelona o el futuro Centro Nacional de las Artes Visuales en la Tabacalera de Madrid.

Además de todas las infraestructuras citadas, queremos completar la cartografía de pantallas videográficas en el Estado Español enumerando algunos de los festivales o programaciones que han fortalecido y han hecho realidad la consolidación del videoarte en nuestro país:

- SCREEM FROM BARCELONA, donde se incluyen SCREEM Festival y la Feria LOOP, activa desde 2003.
- Archivo OVNI Observatorio de Vídeo No Identificado, creado en 1993.
- Xcèntric, programa visual de no ficción organizado por el CCCB desde el 2001.
- Rencountres Internationals, muestra itinerante entre Berlín, Madrid y París, presente anualmente en Madrid desde 2007.
- Óptica Festival Internacional de Videoarte, festival itinerante que comenzó en 2005.
- MADATAC, Muestra de Arte Digitales Audiovisuales y Tecnologías Contemporáneas, que inició su andadura en el año 2009.

La mayor parte de estos museos y centros de arte citados no sólo han apoyado al videoarte sino que han dado visibilidad a las masculinidades alternativas, apostando por incluir en sus colecciones obras y artistas que se centran en el cuestionamiento de la masculinidad, y programando exposiciones alrededor del género, que toman como base el discurso feminista o *queer*, como las exposiciones que enumeraremos en el capítulo dedicado a la historia del arte *queer* en el Estado Español. Como hemos mostrado, entre el 2000-2010 se produce un incremento de instituciones culturales que sirven de pantalla y archivo para el videoarte, pero es también esta década en la que nos centramos, donde se produce un mayor aumento de asociaciones y colectivos LGTB como demuestra el estudio “Las asociaciones LGTB de Barcelona Una aportación al Plan Municipal para el Colectivo LGTB” que se recoge en el Plan Municipal para el Colectivo Lesbiano, Gay, Transexual y Bisexual (LGTB) de la Concejalía de Derechos Civiles del Ayuntamiento de Barcelona del 2009.¹⁰⁶ Además de la consolidación de festivales sobre esta temática como:

LesGaiCineMad, organizado por la Fundación Triángulo desde 1996; *FIRE!!! Mostra Internacional de cine gay y lésbico*, creada por el Casal Lambda desde 2009; *Festival VISIBLE*, organizado por la Asociación Cultural Visible (ACV) desde el año 2005, que además promociona el “arte LGTBQ” a través de la Colección Visible.

¹⁰⁶ Plan Municipal para el Colectivo Lesbiano, Gay, Transexual y Bisexual (LGTB) de la Concejalía de Derechos Civiles del Ayuntamiento de Barcelona del 2009. Disponible en: <http://w3.bcn.cat/fitxers/dretscivils/4asociacioneslgtbbcn.864.pdf> (Consultado el 3 de mayo de 2012).

ANEXO IV: Localización de las obras analizadas

TÍTULO	ARTISTAS	AÑO	DVD	GALERÍA / COLECCIÓN
Mister hyde I (Darkroom)	Carlos Aires	2004	NO	ADN Galería
Coreografía para cinco travestis	Manu Arregui	2001	SI	Espacio Mínimo. MUSAC
Bonjour Baudrillard	Manu Arregui	2003	NO	Espacio Mínimo. MUSAC
MALAS FORMAS. Una historia que se cuenta con historias de otros	Txomin Badiola	2002	SI	Galería Moisés Pérez de Albéniz. Galería Soledad Lorenzo. Galería Carreras Múgica. MUSAC. SEACEX HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=550
SOS. E3 - Servidumbre de la vida y el carácter de las sombras	Txomin Badiola	2000	SI	Galería Moisés Pérez de Albéniz. Galería Soledad Lorenzo. Galería Carreras Múgica. MUSAC. SEACEX HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=549
El camino de Moisés	Cecilia Barriga	2004	SI	Cortesía de la artista. HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=696
11 de media	Miguel Benlloch	2008	NO	Cortesía del artista. HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=784

51 Géneros	Miguel Benlloch	2005	NO	Cortesía del artista. HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=303
Instrucciones de uso	Cabello/ Carceller	2004	SI	Galería Joan Prats. Galería Elba Benítez. SEACEX HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=575
Casting: James Dean (Rebelde sin causa)	Cabello/ Carceller	2004	NO	Galería Joan Prats. Galería Elba Benítez. SEACEX
Ejercicios de poder. Casos: Liam Neeson (La lista de Schindler), Fred MacMurray, Jack Lemmon (El Apartamento)	Cabello/ Carceller	2005	NO	Galería Joan Prats. Galería Elba Benítez. SEACEX
After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)	Cabello/ Carceller	2007	NO	Galería Joan Prats. Galería Elba Benítez. SEACEX. Casa Asia.
A/O (Caso Céspedes)	Cabello/ Carceller	2010	NO	Galería Joan Prats. Galería Elba Benítez. SEACEX. CAC Andalucía
Trust in me	Bubi Canal	2010	SI	La Fresh Gallery. Del Sol St. Art Gallery VIMEO: http://vimeo.com/30598445

El cerdo perfecto	María Cañas	2005	SI	Galería Lluçia Homs. SEACEX HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=234
Padre Hembra	Javier Codesal / Álex Francés	2001	NO	Galería Estrany - De la Mota. SEACEX HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=914
Arcángel	Javier Codesal	2002	NO	Hamaca. Galería Estrany - De la Mota. SEACEX HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=383
Supercampeón	Carles Congost	2000	NO	Galería Joan Prats. Galería Horrach Moya. Galleria Arte Ricambi. MUSAC. SEACEX HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=325
Un Mystique Determinado	Carles Congost	2003	SI	Galería Joan Prats. Galería Horrach Moya. Galleria Arte Ricambi. MUSAC. SEACEX HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=326
Días tronados	David Domingo	2010	NO	Cortesía del artista

Manchas resacas	David Domingo	2010	SI	Cortesía del artista VIMEO: http://vimeo.com/18978030
Kill'em All	Jon Mike Euba	2002	SI	Galería Moisés Pérez de Albéniz. Galería Soledad Lorenzo. MUSAC. SEACEX
Negros (S, M, M)	Jon Mike Euba	2000	SI	Galería Moisés Pérez de Albéniz. Galería Soledad Lorenzo. MUSAC. SEACEX
Ensayo nº1: Sobre la creación	Félix Fernández	2004	SI	Galería Asm31 YOUTUBE: http://www.youtube.com/watch?v=i27sHZNm3P4&feature=plcp
Reversible	Félix Fernández	2004	SI	Hamaca. Galería Asm30 YOUTUBE: http://www.youtube.com/watch?v=5WhIVDbYb7A&feature=BFa&list=ULQ6AIl0qAC-M
Hooley	Félix Fernández	2010	SI	Galería Asm28 VIMEO: http://vimeo.com/28462633
Retrato Invertido	Álex Francés	2007	SI	Galería Rosa Santos YOUTUBE: http://www.youtube.com/watch?v=7qYBZHydu1g
Kolpez Kolpe	Iñaki Garmendia	2003	SI	Galería Moisés Pérez de Albéniz / MACBA

Goierri Konpeti	Iñaki Garmendia / Asier Mendizábal	2002	SI	Galería Moisés Pérez de Albéniz
Transformers	Genderhacker	2006	SI	Cortesía del(a) artista. VIMEO: http://vimeo.com/20844676
To rape Tim	Girls Who Likes Porno	2008	SI	Cortesía del colectivo. BLIP TV: http://blip.tv/maria-llopis/to-rape-tim-4927172
Mirar, mirar, mirar	Roberto González Fernández	2005	SI	Galería Pardo Bazán WEB: http://www.r-gonzalezfernandez.com/VIDEOS/Video%20MIRAR%20%201990-95%20ok.wmv
STP - La Joie de Vivre	Joan Morey	2000	NO	Galería Horrach Moya. Demolden Video Project. Louis 21 The Gallery. MUSAC. SEACEX HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=227
STP presents SuperFerne	Joan Morey	2000	SI	Galería Horrach Moya. Demolden Video Project. Louis 21 The Gallery. MUSAC. SEACEX

To Die For... (Power, Corruption & Lies)	Joan Morey	2003	NO	Galería Horrach Moya. Demolden Video Project. Louis 21 The Gallery. MUSAC. SEACEX HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=416
Mear en espacios públicos o privados	Itziar Okariz	2000	NO	Galería Carreras Múgica. Galería Moisés Pérez de Albéniz. MUSAC. SEACEX
P.N.B. (Producto Nacional Bruto)	O.R.G.I.A.	2005	SI	Cortesía del colectivo. VIMEO: http://vimeo.com/19494946
Desaparezco	Felipe Ortega Regalado	2003	SI	Galería Isabel Ignacio. Galería AranaPoveda YOUTUBE: http://www.youtube.com/watch?v=t9_Pr3XmBcg
Un universo a medida (Métrica Mundis)	Javier Pérez	2002	NO	Galería Salvador Díaz. Galerie Guy Bärtschi. Galerie Claudine Papillon
Home	Sergio Prego	2001	SI	Galería Soledad Lorenzo. MUSAC
Recoil	Sergio Prego	2003	NO	Galería Soledad Lorenzo. MUSAC
Soy un hombre	Estíbaliz Sádaba	2006	NO	Cortesía de la artista. HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=608

18591372-N	Pepo Salazar	2003	NO	Upstream Gallery. MUSAC. SEACEX HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=478
Arquitectura para el caballo	Fernando Sánchez Castillo	2002	NO	Galería Juana de Aizpuru. MUSAC. SEACEX
Te quiero, no por lo que eres, sino por lo que soy cuando estoy contigo	Andrés Senra / Félix Fernández	2004	SI	Cortesía de los artistas. Espacio menosuno YOUTUBE: http://www.youtube.com/watch?v=Q6AI0qAC-M&feature=channel&list=UL
Videomacho	Andrés Senra	2008	SI	Cortesía del artista. Espacio menosuno WEB: http://www.andressenra.com/videomacho.html
Hechos reales	Andrés Senra	2007	SI	Cortesía del artista. Espacio menosuno WEB: http://www.andressenra.com/hechos2007.html
BOMBON, La causa de mi deseo	Eduardo Sourrouille	2003	SI	Galería Luis Adelantado. Del Sol St. Art Gallery WEB: http://www.eduardosourrouille.com/video1.html

La tentación vive arriba	Eduardo Sourrouille	2004	NO	Galería Luis Adelantado. Del Sol St. Art Gallery WEB: http://www.eduardosourrouille.com/video2.html
Escenario Doble	Virginia Villaplana	2004	NO	Espai Visor HAMACA: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=607

